CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 363

SEPTIEMBRE 1980

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

363

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 363 (SEPTIEMBRE 1980)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: AGUIRRE.

ARTE Y PENSAMIENTO

EL RITO DEL TEMOR A LA MUERTE EN UNAMUNO

Unamuno puede convencernos que quiere o no quiere, simultáneamente, que odia y no odia, que sabe y no sabe, que cree y no cree, que adora y no adora, que acerca y repudía, que acata y no acata, que es y que no es. Todo ello, simultánea y constantemente.

En toda esta inconstancia un tema vuelve, se repite y jamás se aparte de su mente, el tema de la muerte, o, para ser más preciso, el tema del temor a esta muerte y de todo cuanto la rodea. Teme tanto Unamuno a la Muerte que hasta le crea un culto, el culto del temor. Cuanto más Quevedo trata de acercarnos sin temor a la idea de la muerte, Unamuno nos suele espantar con ella. El temor a la muerte se convierte muy a menudo en la misma razón de ser, en el credo espantoso de Unamuno. A este culto sacrifica convenciones lógicas, su convicción cristiana y a menudo el mayor contenido de cada uno de sus escritos.

La consecuente inmortalidad se convierte en la recompensa anhelada, en el deseo jamás cumplido. Sufre porque no sabe qué será esta inmortalidad y si la logrará. Se martiriza por saber y teme saber.

Preso de estos sentimientos, de estas alucinaciones y de estos tormentos, Unamuno nos aparece como el verdadero caballero del triste espíritu.

* * *

Es la muerte, el problema de la muerte y el de la consecuente posible inmortalidad, problema de obsesión permanente en la obra y en el pensamiento de Unamuno. Esta obsesión, con su inevitable angustia, constituyen el denominador común en toda la obra. Los personajes de *Niebla*, tanto el que recibe la vida como el otro, el oculto, el que la da, el ficticio Augusto o el real don Miguel, ambos están constantemente obsesionados por un temor místico generalmente inexplicable, el primero por haber dado una vida que no tenía ningún derecho a dar y no tarda en querer retirarla, y el otro por no saber lo que había recibido, un simulacro de vida de quien no estaba auto-

rizado a darla y luego por negarse a deshacerse de ella; por creerse con el derecho de protestar y llegar en su protesta hasta extremos inconcebibles.

Lo mismo ocurre en cuanto a otro personaje se refiere, el del *Teatro de la vida,* cuando se llega al final, o sea, al momento fatal en que se ha de morir. Nadie quiere desnacer, deshacerse de la vida; la desconocida muerte resulta ser un terror, una obsesión metafísica aun cuando saben todos que la fatalidad no fallará en este caso tampoco y la devolución de la vida es fatalidad como lo fue el de haberla recibido y más aún todavía.

El personaje de ficción creado por don Miguel de Unamuno en la maternidad de *Niebla* resulta ser tan imperfecto que hasta parece ignorar lo que le espera, se niega a morir, protesta y amenaza con matar a su creador tal vez por la imperfección de su creación. Se defiende amenazando con lo que se le amenaza. Es la protesta del hombre contra su destino; es el símbolo de la imperfección de esta vida, de esta corta e insatisfactoria estadía sobre la tierra de los hombres.

Consideramos al *Diario* de Unamuno como la expresión más real, más sincera, de su pensamiento. No creemos que haya mentido más que cualquiera, pero en su *Diario* escribió para sí y son raras las veces en que el hombre se suele mentir a sí mismo. Sus cuadernillos del *Diario* constituyen, a nuestro juicio, una fuente de verdades que nadie tiene el derecho de ignorar al estudiar a Unamuno. No dirá en su *Diario íntimo* que el Hombre verdaderamente libre no piensa mucho en la muerte. Pero él mismo, con sus temores, no podía considerarse libre. Así se expresará:

> Me había fijado en aquella proposición de Spinoza que dice que el hombre libre en todo piensa menos en la muerte, siendo su vida una meditación de la vida misma, no de la muerte.
>
> Y no comprendí que para llegar a ser hombre libre en espíritu y en verdad, era preciso hacerse esclavo y haciéndose esclavo esperar del Señor la libertad que nos permita vivir meditando en la vida misma, en Cristo Jesús (1).

Así se expresó Unamuno en la intimidad de su *Diario íntimo,* en los cuadernitos de esos momentos de verdad que él solía conceder raras veces a su atormentada vida. Es que ya lo veremos más adelante: Unamuno tiene un miedo atroz al No-Creer como al No-Ser. El No-Creer, según su criterio, lo conduciría al No-Ser, lo aniquilaría si se sometiese a él. Pero creer por temor, por otra parte, desemboca en eso que él mismo denominará en otra parte el «querer ser y miedo de dejar de

(1) Unamuno: *Diario íntimo,* cuadernillo I.

ser». En el «querer» sentimos un tono filosófico-voluntarista, una lógica, la de sobrevivir mientras que el «miedo» aparecerá y sobresaldrá en el aspecto irracional. También ello resulta ser filosofía en el concepto que nos hacemos de la filosofía de Unamuno.

Ante este miedo de dejar de ser, tal vez con fe y se puede también pretender sin ella, don Miguel saldrá con su postulado: ¡Dios es! Gracias a Dios, diríamos si así fuera. Pero en la mente de Unamuno, por el hecho de creer por temor, creemos que existe siempre aquel maldito grano de duda que no se apartará de la mente ni del corazón de Unamuno. Su anhelo de creer no será jamás otra cosa más que el deseo y en este deseo verá una meta, porque jamás se sentirá satisfecho, porque nunca dejará de querer creer. ¡Querer! Este anhelo se convertirá en un gerundio eterno en la vida de Unamuno, un gerundio que a veces le conducirá al borde de la fe para apartarle de ella otras veces. A veces hasta tendemos a creer que un cierto nihilismo aparece en la mente de este hombre, pero hasta su nihilismo será un nihilismo *sui generis*, pues tras de convencerse de lo contrario, el nihil volverá a surgir de sus propias cenizas. Es con cierta sorpresa que leemos esta definición que da del hombre en *El sentimiento trágico de la vida*. Es otro Unamuno el que parece hablar. Juzguémoslo:

> Lo que determina a un hombre, lo que hace que un hombre sea uno y no otro, el que es y no el que no es, es un principio de unidad y un principio de continuidad.

¿Cuál será el verdadero Unamuno? ¿No será ésta la definición comúnmente aceptada de una nación? Es que una nación está integrada por hombres y detrás de la nación está la intra-nación, el ser humano, el individuo, la esencia humana. Sí, la intra, tan cara en el concepto filosófico de Unamuno.

Niebla, la novela de 1914, la de los cincuenta años de edad de este hombre, nos expresará en su forma propia y romántico-pseudo-cándida, algo del pensamiento o tal vez del sentimiento filosófico de la época de Unamuno.

No nos hemos propuesto estudiar *Niebla*, pero sí diremos que toda la obra está resumida en su título. Nebulosa es la vida de Augusto, niebla es su amor, niebla es su desengaño, más que niebla fuera todo si ese amor hubiera tomado otro camino, niebla es su muerte y niebla resulta ser también lo que nos quiso expresar Unamuno. Es la gran nebulosa de su alma y más aún de la época en que se desenvolvía esta vida. Y es tal la niebla que cada cual puede colocar en esta semi-oscuridad, lo que más cuadre con su temperamento y con su vida. Esta

semi-oscuridad, esta carencia de evidencia, esta falta de conclusión lógica es la filosofía afilosófica de Unamuno en su forma más elemental. Don Quijote vivió en su lógica, una lógica, mientras era lo que se llamaba loco. Dejó de ser lógico cuando se volvió cuerdo. Lo mismo ocurre con Augusto. Lo aceptamos mientras lo consideramos «normal» en el marco de su oscuridad y dejamos de aceptarlo cuando sabemos su origen, cuando sale de la niebla. Esta es la filosofía de Unamuno. Vive mientras finge, pues así se aparta del temor de no-ser.

* * *

Rasgos de su pensamiento en *La agonía del cristianismo* Unamuno padeció de varias agonías. Semánticamente, cada lucha por la vida al umbral de la muerte es una agonía; cada lucha, cada sufrimiento era una agonía para Unamuno. La filosofía personal que desarrolla en *El sentimiento trágico de la vida*, a veces se pierde, diluida, a veces se consume, concuerda y se destaca otras con fuerza creciente y hasta parece rebelarse contra lo dicho ya, en *La agonía del cristianismo*. No es que desmienta su pensamiento, sino que este pensamiento va fluctuando según las circunstancias y los estados de ánimo. Para Unamuno no existe la rigidez, lo absoluto, y en *El sentimiento trágico de la vida* llegará hasta elogiar a ese «supremo consuelo» que es la incertidumbre (2). Unamuno seguirá buscando sin descanso al hombre o más bién al intra-hombre, aquel que se halla más allá o más acá, quien sabe, de ser humano. Correrá desesperadamente tras lo que nunca encontrará, tal vez lo inexistente. Así también le parecerá huir de la inevitable y precisa muerte.

En esta obra de 1924, contradice lo que escribió, Dios sabe cuándo, en su *Diario íntimo*, presa tal vez de una de sus muchas crisis de nihilismo:

> Yo no quiero ser nada, ni que nadie se acuerde de mí. Trabajar, ¿para qué? Me encierro aquí, entre cuatro viejos y a vivir. Mis aspiraciones están ya satisfechas (3).

Es que Unamuno aspira a menudo a apartarse de los hechos concretos y de la vida diaria, le gusta por lo general vivir en lo irreal. Resulta difícil creer en lo que dice, sobre todo cuando se contradice tanto y tan a menudo. En este mismo cuadernillo de su *Diario íntimo* nos dirá también que:

> ¡Cuántas veces he escrito, sin sentirlo de verdad, lo de vivir en la eternidad y no en el tiempo, en lo permanente y no en los fugaces sucesos!

---

(2) Unamuno: *El sentimiento trágico de la vida*, p. 836.

(3) Unamuno: *Diario íntimo*, cuadernillo I.

Se lanza en doctrinas, no sólo místicas, sino hasta para-psicológicas. El recuerdo, mezclado con la eternidad, sirve de tema para su espíritu. El hombre del fondo unamuniano parece vivir hoy en una niebla que lo mantiene en el ayer y la aspiración del desconocido mañana.

Unamuno dirá tratando de la eternidad del recuerdo en cuanto al ser humano se refiere y a su desaparición del recuerdo con la desaparición del ser humano que:

> Vive en nosotros el recuerdo de las personas queridas que se nos han muerto; pero al morir nosotros ¿morirá ese recuerdo?; ¿moriremos nosotros y quedará ese recuerdo en la tierra? (4).

Como si nosotros fuéramos la última generación de la creación. ¿Ingenuidad o pose por parte de Unamuno? ¿Y la procreación? ¿Acaso todo terminará con nosotros? ¿Acaso el recuerdo no está precisamente anclado en esa procreación física que tanto parece criticar en la religión judía? Nos dice más todavía en este orden de ideas. No se puede crear un personaje sin un nombre ni perpetuar una idea si no se tiene quien la perpetúe. El nombre parece ocupar un lugar preponderante en su pensamiento.

¿Habrá leído *De los nombres de Dios?* No lo dudamos.

RAZON Y FE

Unamuno suele oponer la razón a la fe, y por lo general con cierta confusión. ¿Confusión o terquedad bilbaína? A menudo concluye antes de demostrar lo que afirma. Nos dice (5) que la fe está en el presente, en «creer lo que no vemos». Resulta curiosa esta afirmación de Unamuno si tomamos en consideración su aspiración de eternidad, de inmortalidad, todo cuanto, por esencia, es específicamente futuro. Más aún, Unamuno inventa y de sus invenciones hace teorías. El ejemplo clásico lo sacaremos de *La agonía del cristianismo,* el capítulo relativo a Avisag la Sunamita, o tal vez... la agonía de la insatisfacción.

Unamuno no retrocede ante ningún procedimiento cuando quiere demostrar lo que le ocurrió, lo que sintió. Le impresionó seguramente lo que él cree ser la tragedia de Avisag la Sunamita. Hay quien podría ver en este relato bíblico la tragedia de David y no de Avisag. Pero volviendo a Unamuno, de un relato banal hace una teoría mística de índole teológica universal. Repetiremos para demostrar nuestro propósito el relato bíblico, con las palabras de la Biblia, con su estilo

---

(4) Unamuno: *Diario íntimo,* cuadernillo I.

(5) *Del sentimiento trágico de la vida,* IX, 897.

simple y cándido. Se trata del Libro de los Reyes, libro I y no el III (éste no existe) según la edición de la «Colección Austral» (6).

> «Como el rey David era viejo y entrado en días, cubriéndolo de vestidos, más no se calentaba. Dijéronle, por tanto, sus siervos: Busquen a mi Señor el rey una moza virgen, para que esté delante el rey, y lo abrigue y duerma a su lado y calentará a mi señor el rey. Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel y hallaron a Avisag la Sunamita y trajéronla al rey. Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey y le servía: mas el rey no la conoció.» (Reyes I, 1).

El relato es admirable por su sencillez. Ben Gurión había dicho en cierta ocasión que pecamos a la Biblia al no dejarla brillar con su propia luz. Y la luz resulta suficiente, más que suficiente. Y, ¿qué hace Unamuno de este relato tan sencillo y tan humano? Una filosofía imaginaria y sin base real ni casi real. Dice así:

> «David ha sido para los cristianos uno de los símbolos, una de las prefiguraciones del Dios-Hombre, del Cristo. El alma enamorada trata de calentarse, en su agonía, en la agonía de su vejez, con besos y abrazos de encendido amor. Y como no puede conocer al amado, y, lo que es más terrible, el amado no puede ya conocerla, se desespera de amor» (7).

Varias reflexiones despierta este trozo. En primer lugar Unamuno hace de un hecho banal tal vez, una teoría mística, partiendo de una alegoría que él establece por juicio propio. Sigue tal vez el sendero que pisó Santa Teresa de Jesús en *Las moradas* o San Juan de la Cruz en su *Llama de vivo amor*, o muchos otros entre los que figura el mismo hijo del Rey David para hacer de sus momentos eróticos una teoría de la divinidad y del anhelo del ser humano y terrestre por alcanzar las cumbres de esa reunión mística y perfecta. Aun cuando Salomón (si él fue quien escribió el *Cantar de los cantares*) o San Juan no hayan pensado más que lo místico de esta unión, ¿de dónde saca Unamuno que lo mismo fue lo que aconteció con el autor (sea quien fuere) de este relato tan sencillo y tan lleno de la verdad cándida de la realidad? La vida de David fue toda o casi toda una vida de conquistas territoriales y amorosas. La madre del mismo Salomón no fue más que una de estas aventuras.

Nadie habló de amor en el relato bíblico. Al contrario, se destaca este episodio por su falta casi total de sentimiento y su tinte de paté-

---

(6) Unamuno: *La agonía del cristianismo*, Cl. Austral, 3.ª ed., p. 53.
(7) Unamuno: *La agonía del cristianismo*, cap. V, ed. cit., p. 55.

tico materialismo. El Rey está viejo, tiene frío; sus siervos, que bien conocen el amor del Rey por el sexo de la hermosura, le proporcionan (¡ellos le proporcionan!) una doncella virgen que lo caliente. «Y el rey no la conoció». No podemos identificar a esta doncella con un alma; al contrario, es toda ella calor, carne y hueso. Nada de espíritu. ¿Al Dios-Hombre envejecido? ¿Dios envejece? ¿Precisamente cuando el Hombre se hace Dios? ¿La agonía de la vejez de Dios?

Ya hemos tratado de decir antes que la falta de filosofía de Unamuno es precisamente su filosofía. Y aquí la filosofía es tal vez más afilosófica que nunca; un hombre hecho Dios, un Dios que agoniza porque envejece, un amado que no conoce a su alma y se desespera de amor. Es inverosímil.

No podemos aceptar el hecho de que cada enamorado en la literatura sea Dios y el amor, el alma que busca a Dios. Todo se reduce a tan simple expresión que cuesta, cuesta asimilarlo.

También con los términos juega Unamuno en este desear de establecer una tesis mística partiendo de una alegoría que no lo es. Lo hace en el caso que señalaremos, en un tema (?) condicional digno de elogio:

> «El texto bíblico no nos lo dice, pero David debió morirse en brazos de Avisag la Sunamita, su última esperanza, que calentaba su agonía con besos y con abrazos, que acaso le acunó su último sueño con una brizadora materna. Porque Avisag, la virgen, aquella a la que no conoció David y ella no conoció a David sino en deseo, fue la última madre del gran rey» (8).

¿Por qué «debió morirse en brazos de Avisag»? ¿Por qué? Bien hace Unamuno en recordarnos que la Biblia no lo menciona. Y si la Biblia no lo menciona, es porque no fue así. Fue tal cual lo mencionan los Santos Escritos. Tampoco resulta muy convincente lo de su «última esperanza» porque no fue su esposa. Tampoco era propósito de que lo fuera como tampoco puede haber sido la madre ni siquiera la madre espiritual «del gran rey». Parece más evidente que el gran Rey, cuya edad ignoramos, no conocía más que a su madre verdadera, la única verdadera, y que no era virgen. ¿Por qué darle a Avisag lo que nunca se le ocurrió a ella ni al pobre anciano que tenía por misión calentar y nada más?

Las Escrituras no mencionan en ningún caso, ni por asomo, besos ni abrazos. Por qué, pues, concluir esta vida, esta agonía que tampoco se menciona, con «besos y abrazos». El deseo de Avisag por David también resulta ser más bien problemático.

Como en muchos otros casos, aquí también, Unamuno se fija un

---

(8) *Idem*, p. 54.

sentimiento y enseguida se pone con todas sus fuerzas a tratar de demostrarlo aun cuando cada eslabón de su pseudo-demostración no sea más que pura invención.

Nos agrada su calor, su entusiasmo por demostrar, pero no por ello dejamos de ver lo que nos parece ser la pseudo-realidad de esas demostraciones. Y es que Unamuno filosofea poetizando como veremos a continuación:

> «Cualquiera sabe a lo que los racionalistas llaman razón» (9).

Se subleva contra la razón, ya lo hemos dicho más de una vez. Opone a esta razón, sea lo que fuere, lo que él llama la verdad divina. A esta verdad divina, la coloca en cada hombre, en cada uno de nosotros, y cada cual la ve y la puede ver según su criterio. Unamuno está por el entusiasmo porque creerá que el entusiasta y ¿quién mayor entusiasta que Unamuno?, el «entusiasta es un endiosado». Ya estamos. El entusiasmo crea a Dios o Dios crea el entusiasmo. «El Dios en Cristo, o Cristo en Dios», nos dirá Unamuno. Y el entusiasta es aquel que, en su entusiasmo, ve y siente a Dios, y hasta se llena de él.

Para poder ser consecuente con esta su teoría, hace Unamuno que Avisag esté por lo menos «locamente enamorada de aquel anciano que ni siquiera conocía». Quién sabe si el Rey estaba consciente de lo que tenía a su lado. Tal vez sí, pues en estos momentos hizo coronar a Salomón. Pero consciente, como hombre, como macho, no, puesto que «se moría» y ella «trataba de mantenerle, de engendrarle, de darle vida, de resucitarle con sus locos besos y abrazos». Unamuno se repite y, en cierta medida, se contradice. Pero ello no le quita nada de su grandeza, la grandeza que da la emoción y el entusiasmo. La Biblia nó nos dice nada del aspecto erótico de este encuentro de David con Avisag. Al contrario, las Escrituras minimalizan hasta aniquilar cualquier sospecha de erotismo o de amor. Con todo, Unamuno hace que esa mujer, una amante, a la que David

> «amaba entrañablemente... que le calentaba en su agonía pero no podía conocerla ya.»

Desde luego, «conocer» en el sentido bíblico, no tarda en aparecer en Unamuno el tormento. El sufrimiento.

> «¿Para quién más terrible? Qué es más terrible para un alma, ¿no poder ser amado o no poder amar?... Santa Teresa de Jesús compadecía al Demonio porque no podía amar.»

Concluye el capítulo con la injusticia que crea la religión en torno al hombre. Citando a Chestov se pregunta si Dios elige a los suyos

---

(9) *Idem*, p. 56.

y rechaza a los otros, ¿dónde está entonces la justicia? Por lo menos en moral, la justicia es algo, mientras que en la religión, la moral no es nada, concluirá cotegóricamente Unamuno.

* * *

De hecho, Unamuno jamás vive su presente, un presente cualquiera. Vivir el presente sería vivir una realidad. Parece vivir fuera del tiempo, o, como hemos dicho en otro lugar, en un gerundio. No puede vivir un presente, siempre duda de algo, o teme la realidad del presente. La incertidumbre será, en el marco de su vida, otro de los componentes de su agonía. ¿Y si a pesar de lo que duda, naciera otra duda y todo no terminara en este mundo? En algún rincón de su alma, duda siempre; además, su sentimiento de fondo creyente lo tortura. ¿Será la muerte un fin, un aniquilamiento de todo cuanto fue? ¿O tal vez no sea todo ello, la muerte y la vida, lo que se llama muerte o lo que se llama vida, otra cosa más que una prolongación de su existencia presente?, ¿un presente sin importancia y sin valor? ¿O tal vez no sea todo ello, el paso a lo que se llama muerte, más que una prolongación natural del presente dentro del marco de un cierto futuro, del incógnito de nuestra conciencia? Creemos que Unamuno se plantea el problema de la inmortalidad como se plantearía cualquier otro sentimiento a su mente, cualquier sensación física tal vez, como ser el hambre por ejemplo. O el deseo. A veces suele oponer categóricamente esta fe a la razón. En *Del sentimiento trágico de la vida* nos dice que:

> Razón y fe son dos enemigos que no pueden sostenerse el uno sin el otro. Lo irracional pide ser racionalizado, y la razón sólo puede operar sobre lo irracional..., asociarse en lucha, ya que la lucha es un modo de asociación (10).

He aquí otro concepto unamuniano de la filosofía. La antítesis se convierte en tesis y lo ilógico en lógico, los enemigos en amigos. Los pensamientos y los sentimientos opuestos se siguen oponiendo y se unen para complementarse, fundirse, o aniquilarse. De esta guerra vive el ser humano. Dos amigos inseparables, fe y razón, viven de acuerdo, precisamente en su desacuerdo. No se puede contemplar a uno de los dos sin sentir que tenga al otro por base. De aquí surge otro factor en la incertidumbre de Unamuno en su filosofía a-filosófica, pues no logra estar del lado de la razón ni de la fe y espera hasta que las dos se fundan o se confundan. No concibe nada claro, nada categórico y aun cuando se trata de estos dos tópicos tan evidentes,

(10) *El sentimiento trágico de la vida*, p. 832.

se esmera en confundirlos antes que aceptarlos, en mezclarlos antes que aceptarlos por separado, cada uno de ellos en su mundo.

En su *Diario* tratará de este tema y dirá con toda la franqueza que nos place ver en este diario:

> Entro en la fe con la soberbia de los años de mi sueño, y todo se me vuelve maquinar vanaglorias en ella, haciendo que Dios me sirva y no que sirva yo a El. Pensaba en los conversos célebres y en las vanidades de un catolicismo de relumbrón. Pido a Dios que me despoje de mí mismo (11).

Este es otro aspecto de Unamuno, del Unamuno de su diario íntimo, cuando, por así decirlo, charla consigo. Con todo, en estas escasas líneas observemos cómo se contradice y cuán a-filosófica, aquí también resulta ser su filosofía. Entra en la fe, pero «con la soberbia de los años...» y sea cual fuere esta soberbia, él la define como la «soberbia de los años de mi sueño», y tal vez toda su vida no haya sido más que un «sueño», el sueño de una soberbia inexistente. Y aun cuando quiere a Dios, quiere que éste le sirve, y pide a Dios...

Rehúye la lógica común, la rechaza y, en cierto modo, la niega. La teme porque lo que se fijó él mismo *a priori* como verdad, eso también ha de ser demostrado como verdad.

Parece sentir lo irracional de su situación, su falta de cohesión, la descomposición de su espíritu y lo confesará, también en la intimidad de su diario:

> Padezco de una descomposición espiritual, una verdadera pulverización bajo la cual palpita la voluntad de mi mente, su fuerte deseo de creer, de creer en sí, en que no se aniquilará (12).

¡Cuánto debe sufrir quien así piensa! Querer creer, sufrir por no poder hacerlo, querer respirar y no poder hacerlo, ahogarse, estrangularse casi, esto ha de ser horrible, verdaderamente horrible. Sentía que su mente se descompone, se pulveriza, ¿qué pero, que ello? Más horrible aún, mucho más triste ha de ser el desarrollo de esta triste idea en los postreros años del filósofo sensible que era Unamuno. No poder palparse y sentirse, sentirse que se es, y se será, que se vive, que se existe en un hoy y se seguirá existiendo; este ha de ser uno de los aspectos de la tragedia de Unamuno. No quiere ser lógico porque ser lógico equivaldría a vivir el presente y el presente no existe. Por ello no quiere ser lógico; quiere creer, pero eso será vivir cierto pre-

---

(11) *Diario íntimo*, cuadernillo I.
(12) *Diario íntimo*, cuadernillo I.

sente. Unamuno huye el presente. No, no quiere ser lógico, aunque siente la fuerza de esta lógica. Siente que cree, pero quiere más, quiere comprender y razonar aunque ello no sea con la lógica. Volveremos pues a esta lógica.

En el cuadernillo II de su *Diario íntimo* así se expresará Unamuno refiriéndose a la lógica:

> ¡Lógica! ¡Lógica! La lógica nos hace sacar consecuencias de los principios establecidos, de los datos, de las premisas, pero no nos da nuevas premisas, ni nuevos primeros principios... Pedir lógica es pedir que no nos salgamos de esos principios que la razón da. ¿Y por qué he de vivir esclavo de ellos?
>
> No, no quiero ser lógico, porque se me han abierto otros principios, y no por la lógica.

Entonces es el sentimiento el que desarrolla el espíritu, dándole nuevas bases, nuevos horizontes, mientras que la lógica limita, encasilla y ya sabemos cómo Unamuno se rebela contra cualquier encasillamiento, contra el sectarismo que cohíbe, según él, al hombre y limita su espíritu. Pero todo se explica si se sabe que Unamuno sufre. Sufre porque lucha entre su anhelo de creer, de tener una fe y el imperativo de lo que él dice ser su razón, la intra-psicología de su pensamiento. Por ello Unamuno sufre y agoniza y hace agonizar en su mente a la humanidad creyente y al cristianismo. Su intra-psicología no tarda en fundirse en su teoría intra-histórica personal, lo que sería su eterna búsqueda, su eterna inquietud. Entonces, en el concepto de Unamuno, la historia es lo que será y no lo que fue. Porque la realidad está en el futuro, en el «devenir». Lo demás es pura niebla. Su vida no habrá sido el rosal perfecto que prepara y conduce a la paz del espíritu y a la tranquilidad del alma. Será más espina que rosa. En *Del sentimiento trágico de la vida* se planteará muchísimas preguntas sobre el origen del hombre, su destino y el tren de su vida; a tales preguntas contestará con la lógica filosófica de su sentimiento, con lo irracional de su pensamiento, lo sentimental de su lógica.

> ¿Por qué no quiero morir del todo y quiero saber si he de morirme o no, definitivamente? Y, si no muero, ¿qué será de mí? Y, si muero, ya nada tiene sentido. Y hay tres soluciones: *a)* o sé que me muero del todo, y entonces, la desesperación irremediable, o, *b)* sé que no muero del todo y entonces la resignación, o *c)* no puedo saber ni una ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación o ésta en aquélla, una resignación desesperada o una desesperación resignada y la lucha.

Quiere ser Dios no sólo para los demás sino para sí mismo también. Lo quiere saber todo. Lo que es y lo que será. Lo que fue no

le interesa. Y este ideal ensancha su mente, partiendo del individuo hasta alcanzar a los pueblos. Unamuno es en esto también el inquieto constante y consciente de su inquietud porque, como en otros casos, también cuando habla de pueblos le falta la fe en las relaciones mutuas entre éstos. Además, en este caso, Unamuno parece vivir un poco según la teoría de «ese judío», aun sin citar su nombre. Spinoza, en su *Etica* dirá que:

> Nadie puede desear ser feliz, actuar debidamente y vivir bien si no desea, al mismo tiempo, actuar y vivir; o sea, existir de hecho (13).

* * *

No sólo soledad personal es la suya. Vive una «abismática» soledad social. Le faltaba la fe-personal como la fe social.

¿La razón de esta soledad social? Nos costaría muchísimo descubrirla ya que serían muchísimas las razones que se nos ofrecerían. En esta su vida, razón y corazón se combaten y tratan de aniquilarse o de completarse mutuamente. En su *Diario* confesará don Miguel algo sobre esta fe que tanto le faltaba para poder aceptar su condición de ser social:

> Al rezar reconocía a mi Dios, que mi razón renegaba.

¡Si tan sólo pudiera llegar a creer sin querer comprender! Pero este don le falló o así nos lo quiso hacer creer. Si no cree, es que mató la fe. ¿Por qué no matar a la razón? Quiere Unamuno tener fe, no importa en qué ni cómo. Sólo tener fe, una gratificación divina que casi no pudo lograr. Con sólo creer hubiera resuelto todas sus dudas, todos sus tormentos: y cuando no está convencido de la verdad de su fe, nos afirmará que el hecho de creer constituye la prueba de que esta fe es la verdad. Sí, más tarde afirmará con la lógica de su sentimiento más íntimo que la verdad está en lo que se siente:

> Si llego a creer, ¿para qué más prueba de la verdad de la fe? Será un milagro, un verdadero milagro, testimonio de la verdad de la fe (14).

La verdad de la fe, como si hubiera una fe que no fuera verdadera, la verdad de la fe está en que se cree en ella. Por fin, un grano de esperanza.

---

(13) Spinoza: *Etica*, Teorema XXI.
(14) *Diario íntimo*.

Para Unamuno, creer sin tener prueba de que se está en lo cierto, sentir que se cree, es también creer de verdad. Según su criterio, hay que creer y ello es tener pruebas de que lo que se cree es lo cierto. ¿Será esto verdaderamente creer? Todo está en que no logra convencerse de que siente a Dios, aun cuando lo siente pero no lo concibe. En realidad, cabe preguntarse aquí también como en otros lugares a lo largo del pensamiento de Unamuno: ¿Para qué necesita tanta prueba? Parecería ser que Unamuno quedaba condenado a no querer creer jamás; además sabemos que para Unamuno era mucho más importante querer creer que creer. El mismo nos lo confesará, como muchas otras veces, en su *Diario:*

> *Más que creer, quiero creer* (15).

La angustia casi le faltaría si llegara a creer sencillamente. Lo que busca es la lucha por creer, la angustia que da la lucha. No es capaz de creer, sencillamente y hasta cuando busca, lo hace con el objeto bien determinado, claro, de no encontrar lo que busca.

Será esto tal vez una visión irónica de la vida, pero Augusto se pone en paz consigo tan sólo para morir. Espiritualmente, el hombre se termina cuando todos sus sentidos concuerdan. Así ocurrió con Don Quijote. Se vive mientras no se es. Es un modo de apartarse de la realidad, de lo concreto, de hacer actuar fantasmas en vez de seres humanos. Son los quijotes que precedieron a los don alonsos. Es el serse del *Sentimiento trágico*. Es la conciencia del no querer llegar a la cristalización de los pensamientos, a la realidad que le hará entrever también la muerte.

Nos dirá, en un segundo de clarividencia que:

> Los filósofos forman serie y uno desaparece mientras aparece otro, destruyendo éste lo que aquél edificó...
>
> La Iglesia es desarrollo permanente, er ella viven todos los santos y todos los doctores y cada nuevo miembro va a añadirse a los precedentes... y la muchedumbre que ora y ama en silencio

Gracias a Dios, por lo menos en esto, Unamuno se entusiasma. Es un hecho asombroso el de la vida de la Iglesia, para Unamuno. En esta institución ve la permanencia de la vida a través de su desarrollo. Esta institución que tanto parece pesarle en general, por el simple hecho de ser una institución una «casilla», esta institución goza otro trato cuando se refleja en su *Diario*. Queremos, pues, dejar establecido lo que habíamos pretendido anteriormente, o sea que Unamuno sería,

(15) *Diario íntimo*, II.

con toda su fe en la Iglesia cristiana, en su perennidad por lo que cada generación, cada santo, cada doctor le aporta a través de los siglos. Sus doctores, sus santos, cada uno de sus miembros aporta su granito de arena al cuerpo enorme que es la Iglesia, más que la filosofía, nos dirá Unamuno. La individualidad pues, se funde en un cuerpo eterno, lo que está de acuerdo con la ambición de inmortalidad en Unamuno. Esta fusión sí que la acepta. La acepta y se somete a la «muchedumbre». Y así vive. Encasilla su religión o su religiosidad, su fe, la Religión en general en esta casilla que él acepta y que es la Iglesia, como encasilla su fe, en otras oportunidades en la vida eterna de Dios, de la Inmortalidad.

Contrariamente a muchas otras veces, buscará una casilla, de oro tal vez. Encuadra su pensamiento y su sentimiento por temor a perderlos, a verlos aniquilarse como teme la desaparición de su persona frente a la muerte.

Más adelante sabrá dar Unamuno a este concepto cristiano un tinte concreto, en tanto que político. Unamuno confunde adrede su cristianismo con el hecho de ser español. Cristianismo y españolismo se funden armoniosamente en este espíritu. Temerá por su fe, y entonces, considerándose muy español, la querrá proteger en su amor-patrio o será lo contrario y es a su amor-patrio al que quiere proteger de las dudas y entonces, lo encuadra en su fe cristiana. Sea como fuere, declarará Unamuno en el *Sentimiento trágico,* que el Cristianismo es la única religión que los europeos pueden de hecho verdaderamente sentir y concebir; este concepto quedará muy detallado en otros capítulos de *Del sentimiento;* veamos, a guisa de ilustración, las siguientes líneas:

> ... puesto que los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin quererlo, y aunque alguno de nosotros presuma de racionalista o de ateo, acaso nuestra más honda labor de cultura y, lo que vale más que la cultura, de religiosidad... nuestro catolicismo (es) subconsciente, social o popular (16).

Es un ataque a su siglo. Los ateos, no son ateos, pues siendo españoles, son por sí católicos hasta sin saberlo. El hombre ha de creer en algo para inmortalizarse y el racionalismo prevaleciente no basta para ello. Sanz del Río no es más que un cristiano que ignora saberlo.

Este «alguno de nosotros, ¿quién será?». Son muchos. Unamuno directamente acusa a su sociedad de racionalismo y ateísmo. Lo que más

---

(16) *Del sentimiento trágico de la vida,* cap. X.

nos interesa en esta frase es aquella fase de su fe en que funde su cristianismo con el acto civil de ser español. ¿No será esta otra influencia kantiana? Más aún aspira, dándole tono de realidad, a una fusión total entre lo personal, lo social, lo cultural y lo civil. Si se me permite un paréntesis muy personal, una reminiscencia de mi infancia en mi ciudad natal, Tánger, diré que era entonces suficiente decir español para querer decir cristiano e inversamente, decir cristiano para querer decir español. Es un don que la política y los siglos concedieron a los españoles, o sea, el de hacerlos a todos cristianos. No trataré aquí, por no ser relevante del caso, de la obra de cristianización emprendida por el Alzamiento a partir de 1936. Por otra parte, para volver a nuestro tema, Unamuno no puede pensar en términos ajenos al cristianismo y no solamente por ser español, sino por haber sido educado como lo fue por una madre piadosa y sentirse como se siente y contemplar al catolicismo con su filosofía personal. Y ello a pesar pues del tormento, las dudas y las penas que debe su atamiento a la religión y a la fe religiosa. Acepta su dolor de cristiano, acepta su agonía, acepta el cristianismo con aquella filosofía tan sentida por ser como lo hemos dicho, personal y que es la de don Miguel de Unamuno. Y ello vale aun cuando rechaza él o «alguno de nosotros», o cree rechazar el dogma y la ortodoxia cristianos.

¿No será Unamuno tal vez el autor inconsciente de una filosofía propia? Su religión parece más bien una búsqueda constante de la verdad tal cual él la concibe con la inquietud de su espíritu, una búsqueda del bálsamo de la tranquilidad de la que tanto padece. En uno de los capítulos de *Del sentimiento* nos dirá que su religión es permanentemente una lucha semejante a la de Jacob con el Angel, una lucha que va desde el anochecer hasta romper el alba; en su obra él invierte el orden del tiempo y va de la mañana al anochecer. Cabe, pues, decir en lo que a Unamuno se refiere que aun cuando no cree, lo hace con la fe máxima; con el mayor de los entusiasmos, con el máximo deseo de creer. Unamuno a veces declara no querer creer.

En *El Cristo de Velázquez* Unamuno nos pinta a un Cristo típicamente cristiano. Así Unamuno pone al desnudo sus sentimientos más íntimamente humanos y al reconocerse en lo que proclama, queda él mismo algo sorprendido y hasta un tanto desorientado. Esta es la impresión que nos deja la lectura de estas obras. La forma en que refleja su personalidad en personajes divinos, no nos deja duda sobre sus sentimientos, sobre sus deseos, su anhelos, sus inquietudes y sus temores.

Más adelante Unamuno halla consuelo en esa religión que concibió y que a pesar de todo supo encasillar, explicar y ampliar. Apelaremos

otra vez a su *Diario*, al primero de sus cuadernillos para establecer algo de esta aserción:

> He llegado hasta el ateísmo intelectual, hasta imaginar un mundo sin Dios, pero ahora veo que siempre conservé una oculta fe en la Virgen María. En momentos de apuro se me escapaba maquinalmente del pecho esta exclamación: ¡Madre de Misericordia, favoréceme! Llegué a imaginar un poemita de un hijo pródigo que abandona la religión materna...
>
> De cuando en cuando vuelve el pródigo su vista y allá, en el fondo del largo y polvoriento camino... ve a la Virgen de pie en el umbral, viendo marchar al hijo. Y cuando al cabo vuelve cansado y deshecho, encuéntrala que le está esperando en el umbral del viejo hogar y le abre los brazos para... presentarle al Padre... María es, de los misterios, el más dulce.

Los temas del hogar y de la madre aparecen aquí también, como temas ideales y queridos en el alma del poeta-filósofo. Lo «dulce», que él ve en el «Misterio de María» no tiene otro sabor que el que le proporcionó siempre la vista y la necesidad de su madre, de una madre, aun de lo que de madre reconoce en su propia esposa.

Unamuno apela a la alegoría y al misterio para expresar la fuerza de su fe y bien lo dijo él mismo antes, más bien *quiere creer*. El camino que conduce a la fe le interesa más que la misma fe, la lucha más que la victoria y el coronamiento. Le interesa la lucha por vivir más que la misma vida, la idea de Dios más que el mismo Dios. Esta es la religión que él quiere, la del misterio, la de lo nunca consumado, la irracional que nunca lleva a una racionalización cabal. Es cristiano por sentimiento incompleto y tal vez sea esto, esta tensión, esta ansia de querer lo que para él significa ser cristiano. El ateísmo intelectual le apartó de esos momentos incomparables de éxtasis ante la fe y sus misterios, de aquellos momentos también en que, sintiendo el vacío, se volcaba en esa plenitud que solía ser para él la religión de su infancia.

El sufrimiento y el martirio son necesarios para la fe de Unamuno. Ante el temor de desaparecer, prefiere la prolongada agonía. Nos repite que hasta el Hijo de Dios padeció sobre esta tierra, un sufrimiento humano, claro está, antes de quedar divinizado. Dios no puede morir; muere el hombre y luego se inmortaliza en Dios; Dios es inmortal. Dios, así creemos, quiso que Su hijo experimentase este aspecto humano de su personalidad terrestre. Dios sufrió a través de su divino hijo, en su función humana. Dejó de existir luego en su papel de hombre para eternizarse en su función divina y dominar luego en este teatro de la humanidad. Al hacernos existir, Dios Se existe a Sí mismo.

Resulta curioso, dando marcha atrás, aquel concepto en *Niebla* donde Augusto declara a su genitor, que este no puede matarle ya que él, Augusto, no siendo real, no viviendo por no haber nacido normalmente, sino apenas existiendo en una ficción, tampoco puede morir verdaderamente, en el sentido común y real de la palabra. Es que las ilusiones, las ficciones, no mueren. Habiendo sido concebido en forma extra-humana, lo humano no lo puede alcanzar; no puede dar fin a lo que no concibió. Y al no poder matar a la ficción, ésta es eterna, aunque haya nacido en la mente de un hombre. Quien nace de ficción, vive en la ficción y muere en ficción; finge morir como fingió vivir.

Cuando nos pinta Unamuno a un Cristo agonizante, no podemos menos que pensar en que éste no es más que uno de los varios conceptos unamunianos del Hijo de Dios. Los otros aspectos, un Cristo de amor, un Cristo de fe, un Cristo salvador, un Cristo que agoniza con dulzura y perdonando, estos aspectos son de tonos menores en la obra de Unamuno. A veces crea confusiones adrede y nos cuesta comprender que él mismo crea en lo que escribe. *Unamuno trató de judaísmo sin entenderlo.* Trataremos este tema brevemente. Señalaremos únicamente algunos puntos sin detenernos, simplemente para destacar su existencia. El aspecto general del pensamiento unamuniano sobre el judaísmo es el de la casi-incomprensión o el de la pseudo casi-incomprensión.

En la *Agonía del cristianismo* Jehová es celoso, muy celoso, dice Unamuno y por ello los judíos sólo creen en él y no pueden creer ni siquiera pensar en otro Dios, otro deísmo. Unamuno nos dijo ya en otro contexto que los judíos son materialistas aun en sus conceptos religiosos y por ello buscan su resurrección a través de la perennidad de la carne. Es por ello que procrean mucho, para asegurar su resurrección a través de la carne. Así buscan a Dios, adorándolo con muchos hijos; buscarlo de otra forma sería caer en la agonía.

Así ve Unamuno el problema de la agonía y de la inmortalidad en el judío. La verdad es que la religión judía exige la fe en un Dios único, inmaterial, hecho de espíritu y de humanismo, eterno e inmortal, como cualquier religión monoteísta. La prescripción genética: ¡Multiplicaos! reza para toda la humanidad y no solamente para los judíos. Reza no sólo para el hombre sino para el animal y la planta también. Esta prescripción no figura para nada y en ninguno de los mandamientos hechos específicamente al pueblo judío.

La multiplicación de la humanidad es la grandeza de Dios. Dios vive en cada uno de nosotros; cada corazón que alaba a Dios aumenta su grandeza; este es el concepto judío de la divinidad. Para reducir

esto a un pequeño componente de la especie humana y de la creación divina, al pueblo judío, Unamuno dirá:

> La verdadera deidad de los judíos no es Jehová, sino es el pueblo mismo judío (17).

Al multiplicarse pues el pueblo, se multiplica la grandeza divina y resulta más clara la noción de inmortalidad; vivirá el pueblo adorando a Dios y no agonizando. Pero esto sería una doctrina y Unamuno huye de las doctrinas y hasta al sustantivo «cristianismo» que él define como doctrina de quien es cristiano, él propone substituir por «cristiandad», el conjunto de los cristianos. El primer sustantivo recuerda la doctrina, lo que Unamuno rechaza y el segundo solamente es aceptable porque nada tiene de doctrina. Unamuno huye de las doctrinas que encasillan y definen. Lanzará ideas personales que no son más que pensamientos personales, y les dará la forma de razonamiento, como por ejemplo:

> No hay consuelo mayor que el desconsuelo, como no hay, esperanza más creadora que la de los desesperados (18).

Hay mucho del juego de palabras en la expresión de Unamuno. Sus pensamientose son a veces lugares comunes que en cierto modo extrañan y en otros causan decepción; pero este es el modo de pensar de Unamuno; siente lo que piensa y aspira a pensar lo que siente, sin lograrlo lo más a menudo. He aquí otros ejemplos extraños de *La agonía del cristianismo:*

> Buscan la libertad bajo la tiranía y
> buscan la tiranía bajo la libertad.

Y, por fin, uno de sus temas favoritos, el agónico:

> La cristiandad fue el culto a un Dios-
> Hombre, que nace padece, agoniza muere y
> resucita de entre los muertos para transmitir
> su agonía a sus creyentes.

¡Qué lindo sería todo sin la agonía! Pero para Unamuno, Cristo transmitió también la vida de más allá, el paraíso, la inmortalidad, aunque Unamuno no lo exprese sino en el más opaco de los tonos.

---

(17) *La agonía del cristianismo*, cap. III.
(18) *Idem.*

Y cuando trata del consuelo de la inmortalidad lo hace en términos evangélicos, imitando a San Pablo o a otros apóstoles del Segundo Testamento. Hallamos reminiscencia de este Dios que agoniza en los términos de Marcos:

> ¡Triste mi alma hasta la muerte! Y es la carne responsable, pues dirá: Desgraciado hombre de mí ¡Quién me liberará de este cuerpo de muerte! (19).

La muerte está en el cuerpo del que hay que deshacerse según creen los pensamientos de Unamuno. Este cuerpo es causa de nuestra muerte. Agoniza el hombre eternamente porque no tiene fe en el hecho de que cree. Cree aun sin creerlo. La tensión en su espíritu se produce por este mismo sentimiento de creer sin quererlo. La duda carcome su alma y el resultado inevitable: no creer o convencerse de que no se cree; qué más da, ya que ambos conducen a la misma meta, al sufrimiento de la duda, a la agonía, y tal vez a la verdadera y dolorosa agonía. Y ésta resulta ser cuanto más cruel que es el mismo hombre quien se la impuso.

Así era don Miguel de Unamuno o así quería que lo contempláse-mos, que lo contemple la historia de la que tanto caso hacía, a la que tanto tiempo y en el seno de la cual tanto quería vivir.

CONCLUSION

Cuando llegamos a la estación en la que debemos reposar y resumirnos, en un escollo del oleado pensamiento de Unamuno, ¿qué es lo que se nos ocurre a guisa de recapitulación? En primer lugar nos quedamos con la impresión de no haber llegado a nada; nos queda muy fuerte la impresión de cierta multiplicidad unamuniana, una multiplicidad tan perfecta que a veces crea hasta cierto tinte y da cierta impresión de concordancia; las más de las veces la impresión es una impresión de combate, la de un sanchopanza indeciso frente a un donquijote buscando siempre con quién pelear, con quien, por lo menos, arreglar cuentas ficticias. Ambos son personajes unamunianos muy destacados y de carácter absolutamente determinado. Ambas personalidades se pelean en el espíritu de Unamuno como Jacob y Esaú en el vientre de su madre, cada uno de ellos bregando por el privilegio de ser el primogénito. Y además, la lucha es cruel sin ser caballeresca; Unamuno no sabe cantar sus sentimientos y tal vez sea ello lo que hace que su carácter sea áspero y tosco. Si hubiera en él algo del

(19) *Segundo testamento*, Romanos VII, 24, San Pablo.

lirismo de Lorca, tal vez entonces su prosa sería más dulce y su pensamiento más, mucho más humano. De Lorca tiene tal vez la sensibilidad, pero su ciega asperidad es la de un Don Quijote nórdico.

Resulta a veces difícil discernir la personalidad real de la ficticia en Unamuno. No es todo Unamuno el que se manifiesta en *Del sentimiento trágico de la vida,* tampoco se manifiesta íntegramente en *La agonía del cristianismo,* como tampoco en su *Diario,* donde queremos creer que es más o menos sincero. Son rastros de su personalidad los que aparecen de vez en cuando en el enorme complejo de su obra. Resultan los distintos datos un rompecabezas casi imposible de ajustar por ser muy dispares sus componentes. Si se nos ocurrió en algún momento tratar de limitar en algo este pensamiento, el gigante con sus nociones gigantescas, nos arrastra a través de mil posibilidades sin dejarnos seguridad alguna en la más mínima de ellas. Es su pensamiento uno de esos dioses invisibles y poderosos que apenas se dejan adivinar a través de algunos de sus atributos. El personaje jamás se deja ver íntegramente. Es demasiado celoso para dejarse descubrir. Su personalidad se parece a una de esas sombras de la alegoría de las cavernas que apenas dejan adivinar la verdadera persona que las refleja.

Su vida, a través de sus escritos, parece desenvolverse en una eterna búsqueda de lo inexistente más absoluto y más perfecto: la verdad o la mentira. Bracea continuamente en el oleaje del mar de esta su vida con la desesperación del ahogado que nunca dará con un arrecife, una verdad que sea la verdad o una mentira que termine por convencerlo. Y cuanto más bracea, más se cansa y se desespera:

> ... porque el sentido no es más que la razón y el espíritu es la verdad.
>
> La verdad es objetiva y subjetiva. Objetivamente es la verdad la relación de las cosas con la gloria de Dios, así como la razón su correspondencia con la muerte divina, y subjetivamente es su relación con nuestra salvación. Es verdadero cuanto glorifica a Dios (todo) y cuanto nos conduce a nuestra salvación en cuanto a ella nos conduce *(sic).* Todo es, pues, verdadero y la mentira nada positivo (20).

Sí, bracea sin cesar, buscando y tratando de explicar la verdad que todavía no ha encontrado y que tal vez no quiera encontrar. No la encontrará. Nunca la encontrará porque le ocurrirá lo que le ocurre con la fe, o sea, que cuando la encuentra, hace todo lo posible por volverla a perder ya que más le interesa la búsqueda, el deseo de lle-

---

(20) *Diario íntimo,* cuadernillo I.

gar, tal como lo hemos visto; al deseo, más que la meta que él quiere alcanzar. Nos repetiremos y diremos que su filosofía es un eterno gerundio. En esta carencia de meta real, en esta búsqueda sin esperanza, en esta ansia eterna está su filosofía; está en no encontrar y en nunca llegar. Afilosóficamente, su filosofía es perfecta.

Es ésta la razón por la que su pensamiento resulta ser muy complejo; nunca lo abandonará un apetito siempre insatisfecho, ante todo porque él mismo no lo querrá satisfacer. Este es su apetito de Dios, de creer, de tener fe, de buscar la verdad. Su hambre de Dios será tal que nunca llegará a entender nada de lo que es Dios. Su hambre es tan intensa que hasta perderá todo tinte y todo color.

A través de este pensamiento apareció a veces el hombre. Al hombre que dice y se contradice constantemente.

No quiso Unamuno ser rutinario en su concepto del mundo y de la vida, ni expresar cuanto había adquirido. Nos transmitió lo que adquirió cada vez casi sin elaborarlo. Es una abeja que no sabe hacer miel. Sufría aparentemente por carecer de un pensamiento inequívoco. Su lógica no era ver como los demás, si bien acataba a menudo sin aceptar lo que otros decían.

Estudió y conoció a su siglo, pero no por eso se convirtió en esclavo de ningún siglo. No aceptó ninguna filosofía aun cuando pareció aceptarlas todas; no tuvo una línea recta de pensamiento y tuvo muchísimas, las tuvo y precisamente en esto reside lo gigantesco de su pensamiento que carece de doctrina firme, de un pensamiento sólido, de una filosofía clásica. Llevó su pensamiento más allá de la filosofía, convirtiendo precisamente su falta de filosofía en su verdadera filosofía. Esto por lo menos era propio y no copiaba nada de nadie.

Unamuno es grande, axiomáticamente grande, por muchas razones, las que hemos citado y de las que no hemos hecho mención.

Pero Unamuno es grande, sobre todo porque quiso ser grande.

MOISE EDERY

B. P. 3597.
91033 Jerusalem.
ISRAEL.

DOGMATICA MENOR

DE SANDALO Y DURAZNO

Abro los ojos por Juda Bar Juda
que desterró el desierto,
se hizo otro a lo largo de los años,
conmocionó a las flores tras ser crucificado.
Otro tiempo era el nuevo destino de los hombres
y aquel que salteó fue calor en la nieve
de Polonia, agua fresca en la arena
del Camerún.
No importa que mintieran
si, para hacerlo salvador, trenzaron sus teorías
de sándalo y durazno. No importa
que mintieran, pues nos hicieron bellos.
Abro el libro de Heulhar y el de Mauger
de la Brannière, el de Renan
y los escritos de los Santos Padres.
Descubro cómo Buda ya descubrió el camino.
Descubro cómo Buda nada nos descubrió
si es que el alma no ofrece sus oídos más puros.
Yo también alzo el puño cerrado
contra el cielo. Lo alzo porque los hombres
tenemos por destino enseñar a los dioses
el don de la caricia.
Como Jules Laforgue
alzó el puño cerrado contra el cielo
y me amo en el zelote de Magdala,
su madre Salomé, la forja de Pantora.
Porque en ellos palpitan los zafiros,
en su carne perdida
o en su vulgaridad de especie humana,
me amo en el kanayta que dio pie y que dio vuelo
a la hermosa leyenda.

Cómo y dónde
se ha de vivir
si no añadimos el sueño a la ternura.

El amo dejó su granja, el redil se queda al viento.
Enlil nos abandonó, el redil se queda al viento.
Nippur nos abandonó, el redil se queda al viento.
Enkidmu, el de las acequias, los cañitos y el arado,
nos abandonó.

(La inocencia, la paz y la dulzura.)
Hemos de hablar de lo que se ha perdido.
Esa es nuestra riqueza.
Que el corazón
no engendre ira, que la aparente la lengua
si ha de enmendarse por ello la ciudad,
pues no hay carga más dura que el odio.
Los dioses están muriendo y hemos de resucitarlos.
No importa que no existan, pero que beban.
Así iremos nosotros hasta el cielo.
Así descansaremos de la carga
y llegará la lluvia
y llegará la madre hasta el río.
En los proverbios suméricos
se puede leer temblando:
«puse la vista en el agua y vi correr mi destino».
Fue derecho hacia los dioses
que amanecieron de mí.
En aquella tierra clara
la garra está estremecida. Nunca se escuchan
endechas de muerte
en aquella tierra.
Los dioses no existen
y hay que despertarlos,
pues duermen demasiado.
Canten los guerreros
y coman, sorteen la batalla, descubran
su argumento de fuego en el amor.
De aquel Juda Bar Juda, los que le sucedieron,
intentaron hacer el País de la Vida.
Siete eran los héroes hijos de una sola madre,
y Menahen el más chico.

Así lo hablaba el mundo anterior al judío.
Así nos lo contaron hace cuatro mil años.
Como los Siete Sabios de Grecia.
Como las Siete Maravillas.
Como los siete hijos de Keret.
Como los siete apóstoles del alba.

No trabajes con un tema que no entró a tu corazón,
cantaron los acadios. Ama a los dioses
porque tu corazón, una vez,
les dio vida de púrpura,
pero no les tolere su olvido.
Ya conocemos
que Jesús el judío no nació del amor
que da calor al lecho,
del amor manantial que nos convierte en astros.
Lo mismo fue de Buda y está escrito en los Vedas.
En un proverbio acádico igual nos sorprendemos:
no supo de hombre y está encinta, no comió y está gorda.
Han de nacer los dioses al calor de los hombres
porque en su finitud hallamos las murallas
y en su impotencia están nuestras cadenas.
Ama a los hombres tristes y habrás creado un dios
como los siete hermanos de Bar Juda el zelote.

Porque dice la sabiduría de Ahik Kar
que brillan muchas estrellas
y no sabemos sus nombres.
Pero más estrellas brillan que no observan nuestros ojos.
Y, sin embargo, más viven, dentro de nuestra mirada,
cuando estamos asombrados.

Crea amor y habrás medido
la extensión del Universo.

AL ESTE DEL EDEN

A ti Judas Keriotis, hijo de Dan
por parte de Sheimon el Fariseo,
te tocó la tristeza del olivo, su aguante y mordedura
de los vientos.

Tú que negabas con valor y temple
la celestial herencia para el Abbas
de Magdala, y sabías sonreír
alto tal las palmeras, lo mismo que la estrella:
con los ojos, pues no sonríen las bocas
de los ungidos.
Como al leopardo
que tiene en su morada
alba lujosa en los cachorros tiernos,
te tocó la espesura, la sordidez
del cuento, la palabra «maldad»
por orden de la Historia.
Sé que amabas,
repartías el pan con ojos compañeros,
contemplabas la tarde varia en su luz de fruta,
ordenabas las cosas más pequeñas
y en tus sandalias se paseaba el mundo.
Mas te tocó la parte de los dientes
como a Ananías y a su amor Zafira,
como a Sheimon el Mago, Rabbi Akiba, Apollos,
igual que al Cristo de los Gohim:
Peregherinos.
Eloi Mosche incendió los lunares,
conquistó a Sergius Paullus,
moró con la fortuna.
Rabbi Akiba
adocenó de aves los océanos,
durmió en la enredadera de las aguas.
Apollos, domeñó a San Pablo en el sentido
de cantar las palabras.
Peregherinos
hizo temblar la tierra,
se introdujo en las llamas
y, ya purificado, en forma de buitre,
exclamó al Mediodía: «Abandono la tierra
y me voy a reír con mi Padre al Olimpo.»

Toda esa tauriferia nos segaron los Santos
Padres, junto a ti, Iscariote,
hijo de Sheimon y las tribus
regionales, excepto la de Judá

y la de Leví, davídicas,
duras como el granizo frente a la primavera.
Y es de este amor que siento,
contra lo que te hicieron,
que levanto mi copa para que te adormezcas,
llenes de agua los fuegos que pretenden cansarte,
apagues la ardentía con mi pozo de amor.
Como igual pienso y hago
por aquellos profetas que a nadie confundían
o que a nadie engañaban con sus patrañas dulces,
sino que hacían flor, en los pueblos, la estaca
sorda y callada del aburrimiento.

CONTRAMILAGRO

Yo vine desde el mar una mañana. Ausente
de mí, vine y dejé el caserío blanco
rodando en la memoria que el río traspasaba,
mi novia que tenía ojos tristes sin cuerpo,
la tarde haciendo incendio recordado el crepúsculo.
Flores lució la luz desde el primer instante,
pues nacimos frotados por estrellas. (De pueblo
minúsculas señales eran y luz del río
o por las noches frescas del verano nos daban
noticias del secreto universal, cantando
con los grillos y acequias.)
Yo dejé aquel abismo
conocido y sin trampas y me infiltré en el vértigo
de lo imantado apenas: la gran ciudad veloz,
sin alas de caricia.
Y me ocurre en el pulso
que, cuando con su aroma, la primavera tiende
a volver lo perdido, obro en gesto de adiós
en lo que no es mi cuna, desaparezco en vilo
como sombra de agua, vuelo inerme hacia el Sur
de verdes compañías.
Yo vine desde el mar
y mi expresión lo sabe, lo delata en su gesto
mi reserva de auroras, de nubes viajeras,
de árboles mostrando la elección de una patria.
Pues es sabido, y clama, que el hombre que no muere

donde nació no crece, no canta en otra vida,
no juega con el barro al pie de los arroyos,
continuado Adán.
Yo vine desde el Sur
a dividir mis panes y mis peces, un día.

HE REGRESADO A GRITO

A María, en las setenta luces de Luis.

He regresado de Granada a grito,
espantado de mí, de no ser libre
y quedarme en su luz, obra de errantes
ánimas. Como quien se desmorona
de belleza, he vuelto en tren sin rumbo
hasta esta ciudad donde ahora vives,
Luis Rosales. Y he pensado en ti,
en tu partida, en la niñez que alzaste
por las cuestas del agua, comprendiendo
que aquello era un lunar en la elegía:
tu bicicleta, el pantalón bombacho
y el niño grande que debiste ser,
un hueco rubio han hecho por Granada.
Mira, Luis, ahora me toca hablarte
a mí que tanto oí tu melodía.
Me toca la ternura de contar
y hacer la luz donde el padecimiento:
todo lo que perdiste como un aro,
un balcón despeñándose en sus flores
y tu madre esperando una manera
de andar con la valija del colegio
a cuestas. Lo malo del dolor es
que ilumina y, por eso, lo amamos.
La clave del dolor está en que canta.
Y si yo he vuelto a grito, ahora comprendo
por qué es ronca tu voz, por qué se mece,
por qué le dio a la mano de su carga
y la hizo escribir sobre el latido,

sobre la sangre y sobre el corazón:
Granada, el Darro abierto de las venas,
los errantes cipreses en sus sitios,
la Torre de la Vela como un nudo
de sol en la garganta, la mañana
de acaudalado gesto por las calles.
Así, surgió el envés de la alegría
y tus seres queridos se poblaron
de ti, de tu memoria, le añadieron
a su persona lo que tú perdiste:
una casa encendida de desvanes.

¡Cuánta luz has pagado desde entonces!

GUIA SECRETA DE UNA CIUDAD DEL SUR

A Enrique González y Luis Balaguer.

No es la ofrenda de siglos en alzados vestigios
que los hombres fundaron. Se nos desniveló
aquí la tierra. No suma estilos diversos
como gemas del aire. La brisa socavó,
cuando no el invasor, tanta hermosura.
No es Venecia. No canto el oro que hace instancia
el pasado en estatuas, ábsides o columnas.
Sí el habitante oculto que es proclama en el día.
Aquí conozco el centro de la luz, de su ser
la semilla. Aquí, extenso, el coto iluminado
de las revelaciones.
Surco una inmensa voz
musitada y, por eso, poseo el talismán
o del tiempo la llave. Una ciudad así,
que contempló la aurora de todas las auroras,
no conserva tributos, mas conserva la esencia
de tantos abandonos.
Debe saber el par
del poeta que gime y se desmaya lánguido
contra lo que debiera sumar a la belleza,

que un poema es el alba rescatada, la seña
de nuestra identidad en los ancestros, que
no basta definir volcando la dulzura
sin atarse en el vértigo que encabalgan los días.
Así, de una paloma no se sabe su cuerpo
nevado, gris o tinto, sino el vuelo que arrastra.
Que de una gaviota no importa la estructura
sino su eterno hechizo convocando a la ausencia.
Que un estero es su olor, no la luz que le ordena
su pizarra de sal, y que el límite móvil
entre el mar y la tierra no es la costa, es su signo
de estiradas molduras. Desde esta certidumbre
no es necesario ver porque el ojo contemple.
Ni obligado tocar para sentir el peso
de siglos en las manos. Es preceptivo oír
el rumor apoyado en horas que se extienden
sin el corte que sufren con las generaciones
los olvidos del hombre. Aquí se abre en su música
la vaguedad sellada, confirmada en su ola
de titilante luz. Y destella el enigma
de una morada eterna. Insisto: su amuleto
no es de piedra labrada, no se registra en mármoles,
en alabastro o sedas de las arquitecturas.
Se injerta en el pulmón como olor a solera.
Y bien, si ése es su código, a su leyenda se ata.
Argantonio dictaba sus leyes verso a verso.
Gerión, en toro bravo, era un racimo rubio,
sol que todo lo unía a su orden. Gargoris
se alumbraba de anillos saturnales la frente
y Habis seducía la adolescencia en flor
del mar por aquel tiempo. Pero no importa. Hablo
de un señuelo más claro, de un reclamo más justo,
de una exacta sorpresa aparecida: el aura
de lo que no insistió en palacios, castillos,
bordados o broqueles. Hablo de una existencia
manantial, de unas calles pobladas por secretos
transparentes, por sombras que se elevan al centro
del sol. Y de su triunfo.
De esta ciudad, morada
por lo que solamente descifrará un poema,
escribo como de humo que sin morir se pierde
a la visión, mas queda censado en el espacio.

He de alertar del rumbo. Decir a los poetas
que es belleza un lugar con repujados de oro,
con románicas huellas o del Renacimiento.
Pero que hay que rondarlas como si nos besaran,
novias con corazón, no estatuas del latido.
Aquí amanezco yo y mi canto quebrado.
El mar, que me limita, es quien alas me pone.
Sé de su larga historia conocida. En su hueso.
Pero respondo al gesto de otras solicitudes:
sus anónimas plazas con olores a citas,
sus callejones largos que en el mar se confían,
las palmeras, sus lámparas verdes haciendo señas
en el aire romero a la ermita pagana
de los dioses errantes.
Aquí me restituyo
al pasado encendido. Marítimo me explayo
como un velero urgente. El horizonte es parte.
de la ciudad. Y el cielo. Su infinitud y el mar
de su amor son rivales.
Cádiz, amada Cádiz,
en tu orilla me duermo y el sueño resplandece.
Sé que te bautizaron como taza de plata,
posada de la luz, pañuelo en el océano.
Tu cascarón de cal le dio cuerda al poeta
para que echara agua sobre agua en bautismo,
para que relatara del pie de Teletusa
el lascivo adelanto del placer encumbrado.
A dos golpes de voz de ti se hallan las uvas.
A diez golpes de remo, la isla de León.
A mitad de mirada, Sancti Petri y los Caños.
A un latido tan sólo, tu historia y su asamblea
de liberalidades y recuperaciones.
Racha blanca varada del mar, motín de luz,
yo te canto asustado de belleza y de asombro;
pongo pie por tu tierra y en tu espectro arraigado;
replanteo otro aroma que no asuma tu flor
Candelaria, tu planta de La Viña maceta,
tu estallido de Mina vegetal embriagante,
y me pierdo en tus calles igual que un niño a coro
para hallarme más cerca de antes de que naciera
y, así, encontrarme en ti más plenamente, alzado
en tu misterio que habla, en tu milagro y tino.

La magia que a otros sitios da un Mercado de Abastos
solamente, en ti toda, se da neta, rotunda,
cardinal, porfiadora.
Por eso yo no canto
el oro que hace instancia el pasado en columnas.
Sí el habitante oculto que es proclama en el día.

ANTONIO HERNANDEZ

Claudio Coello, 51. 6.º C. Izq.
MADRID-6.

LENGUAJE Y MIMESIS: LA TEORIA DE LA FICCION ESTRUCTURALISTA

Desde que Aristóteles en la *Poética* definiera el arte como un proceso de imitación de la Naturaleza, las relaciones de la obra con la realidad han sido uno de los ejes centrales en torno al cual se han construido los sistemas críticos literarios. Esto es cierto en especial de la teoría de la ficción, porque la ficción ha estado más conectada con el mundo externo al autor, es decir, con la realidad no subjetiva, objetal, considerada como espectáculo para ser contemplado y reproducido con propósito ilustrativo o didáctico. Bajo la influencia de esta visión de las relaciones entre mundo y novela, escribieron los grandes novelistas del XIX, desde Tolstoi y Zola a Dickens y Galdós. La crítica y la novela se correspondían con las ideas de la ciencia que buscaba la descripción de la Naturaleza, tal como se presenta por medio de nuestra experiencia directa e inmediata. Esta descripción se entendía, según Heisenberg, como «una representación que debía dar el reflejo más vivo e imaginativo de la naturaleza que fuera posible», de acuerdo con unas leyes válidas sin restricciones para todo el universo (1).

La crítica de la novela respetaba sin cuestionar estas relaciones entre mundo y ficción. El crítico debía explicar el modo de relación entre ambos elementos refiriendo la obra a la biografía del autor, sus problemas psicológicos, su grupo de procedencia social, su época. La obra *per se* parecía no poder contener la clave de su entendimiento: su explicación debía hacerse desde fuera, desde una perspectiva extrínseca. Esta orientación teórica ha producido excelentes obras críticas desde Taine a Lucáks y Auerbach, entre otros grandes autores. Sería injusto negar el valor de estos estudios. En bastantes aspectos siguen siendo útiles hoy. La lectura de *Mímesis,* de Auerbach, o los diversos ensayos sobre el realismo de Lucáks producen todavía un sentimiento de genuino respeto ante la brillante vastedad de conocimientos patentes en el libro. Este tipo de crítica ha perdido su pasada prepon-

(1) Sallie Sears y Georgianna Lord, eds.: *The Discontinuous Universe* (Nueva York: Basic Books, 1972), p. 124.

derancia, pero no se ha extinguido; si no con la seguridad de antes, sigue vigente como método de la llamada crítica positivista. De modo parecido siguen escribiéndose novelas miméticas a pesar de las nuevas tendencias que, desde Joyce, han repudiado las ideas decimonónicas.

La crítica moderna parte de una concepción distinta del texto. La obra debe estudiarse en sí misma; las claves explicativas están contenidas en ella, no hay que recurrir a datos externos para explicarla. Las corrientes críticas más creadoras de nuestra época, desde el formalismo ruso al estructuralismo, se dan dentro de esta tendencia. No creo que la crítica tradicional vaya a desaparecer; tiene una función que cumplir dentro de la literatura, pero, comparada con la nueva crítica, se puede comprobar que su inspiración parece estar agotada; sus supuestos no se renuevan, se basan en una filosofía y metodología pasadas.

El estructuralismo es, de todos los movimientos críticos modernos, uno de los que ha llevado el deseo de autorreferencialidad a su realización más completa. Aunque su versión francesa sea la más conocida, hay otras que también son interesantes. Las incluiré en este trabajo. Me referiré además a otras corrientes críticas —el formalismo ruso, el marxismo— que se relacionan con el estructuralismo. Creo que es un error en este momento de la crítica literaria adoptar posiciones limitadoras que no se corresponden con la infinita multivocidad de la literatura. La orientación de la crítica moderna ha de ser inclusiva, ha de mantener una actitud sintetizadora capaz de asimilar e integrar las distintas aportaciones parciales. Mi trabajo se centra en la teoría de la ficción. Dentro de ella podrían estudiarse muchos temas interesantes (la concepción del tiempo, los puntos de focalización, etc.). Para este trabajo he elegido las teorías del argumento y del personaje por considerarlos capitales dentro de la teoría de la ficción. Cuando lo juzgue conveniente, mi aproximación será crítica, tratando de exponer las insuficiencias de las diversas teorías. Lo ideal sería presentar, junto a la crítica, una alternativa teórica completa. Esto, por el momento, no me es posible; excedería, además, con mucho el propósito de este ensayo. Espero que esta tarea pueda ser realizada en un futuro trabajo más extenso y abarcador.

El estructuralismo es un método aplicable no sólo a la literatura, sino también a otras disciplinas, desde la antropología a la psicología. En su desarrollo en cada una de ellas ha adquirido formas múltiples. Uno de los factores que las unifica es un modo de trabajo a partir del concepto básico común de estructura. Según Piaget, la estructura es «un sistema de transformaciones sujetos a las leyes

de un sistema (por oposición a las propiedades de sus elementos) y que se conserva o desarrolla por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas trasciendan más allá de sus límites o utilicen elementos exteriores» (2). Esta definición es útil para entender la orientación de la actividad estructuralista en el estudio de la ficción. La novela se entiende como una unidad autosuficiente; no se la considera a partir de un modelo social o psicológico; se estudia el sistema de signos que la componen, sus relaciones y sus combinaciones. Se soslaya el contenido por considerarlo lo más obvio, no esencial. El interés está en los aspectos del texto, que la crítica tradicional incluía en el concepto de forma, oponiéndola al contenido y divorciándola erróneamente de él. El estructuralismo, como el formalismo ruso, considera el conflicto entre forma y contenido como una falacia; ambos conceptos son recíprocos, inseparables (3).

La crítica positivista se inspiraba en el modelo de la historia; la nueva crítica utiliza el modelo de la lingüística moderna a partir de Saussure, que desechó las concepciones previas de esa ciencia, como la de los neogramáticos, basadas en la evolución histórica. Ha habido algunos trabajos que han incorporado de forma eficaz los conceptos de la lingüística transformacional. Los de Julia Kristeva son notorios: *Le texte du roman*, por ejemplo. Sin embargo, el *corpus* más importante de la crítica de la ficción utiliza los conceptos de Saussure adaptándolos al fenómeno literario. Para Saussure la lengua es un sistema de signos: las relaciones y oposiciones de sus elementos deben definirse en términos de diferencias; en la lengua no hay términos positivos (4). El signo tiene dos componentes: el significante y el significado (imagen acústica y concepto); las lenguas se organizas según dos ejes: el de simultaneidades o sincrónico (que concierne a las relaciones entre diversos hechos con exclusión de toda intervención del tiempo) y el eje de sucesiones o diacrónico, donde se estudian los cambios de la lengua. Estos conceptos van a ser de gran importancia para la crítica estructuralista. Como Saussure, la crítica se centra en el significante, no en el significado, y en las relaciones sincrónicas (dentro del paradigma de la obra) más que en las diacrónicas. El interés, con frecuencia exclusivo, en lo sincrónico lleva al estructuralismo a abandonar aspectos importantes de la obra que, sin embargo, exigen atención. Algunos autores más flexibles,

---

(2) Jean Piaget: *Le structuralisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1974), p. 6.

(3) René Wellek: *Concepts of Criticism*, 8.ª ed. (New Haven: Yale University Press, 1963), página 55.

(4) Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, 9.ª ed. (Buenos Aires: Losada, 1945) p. 203.

como Barthes, han incorporado lo diacrónico (v. gr., en *S/Z*), y con ello su visión crítica se ha enriquecido notablemente.

La lingüística es susceptible de proporcionar a la crítica un método de trabajo riguroso. Una de las aspiraciones de la nueva crítica es superar el subjetivismo intuitivo o impresionista del pasado. La lingüística abre la posibilidad de hacer crítica coherente basada en principios sólidos. Algunos estructuralistas afirman que esta crítica es científica en el sentido de que sus resultados tienen la misma validez universal que los de la ciencia. Esta pretensión parece excesiva a juzgar por las grandes contradicciones y diferencias entre las diversas teorías (que se asemejan a las de la crítica anterior) y por la gran dificultad de su comprobación a causa de la gran variedad del material literario y de las lenguas en que está escrito. En su análisis de las funciones de los personajes, Claude Bremond da a entender que su taxonomía de personajes es aplicable a todo tipo de relatos de cualquier literatura. Sin embargo, sus pruebas son insatisfactorias. Gran parte de los ejemplos que utiliza como ilustración de sus categorías están sacados de un grupo reducido de obras; además, esas obras son en buena parte marginales a la orientación central de la novela. Bremond se apoya en las fábulas de La Fontaine, *Los Nibelungos*, Julio Verne y excluye obras esenciales. Si se argumentara que no es posible trabajar con un número suficientemente representativo de obras a causa de la abundancia y diversidad extraordinarias de novelas, habría que abandonar la pretendida validez científica por falta de la necesaria verificación. Todorov, que en su análisis de los relatos del *Decamerón* desea hacer narratología o ciencia del relato, debe reconocer que esa ciencia no existe todavía, es tan sólo un ideal lejano. Estas dificultades no son óbice para que en el futuro sea tal vez factible llegar a establecer, por medio de estudios comparados de literaturas diferentes, una serie de principios generales universales. Serían la estructura latente o profunda de la novela a partir de la cual podrían generarse, por derivación, las manifestaciones patentes de las obras individuales.

No es la primera vez que la crítica literaria quiere ser científica. La crítica positivista y marxista, el formalismo ruso, también dicen serlo. No obstante, el estructuralismo se diferencia de ellas porque niega el modelo científico basado en explicaciones de causa-efecto. Para la crítica histórica o psicoanalista, por ejemplo, el texto es la consecuencia de las condiciones objetivas que lo originan. A partir de la explicación de esas condiciones es posible explicar la obra. Para el estructuralismo lo importante es el modo de ordenación de los elementos de la novela o el cuento para constituir un sistema

coherente y unitario. No se trata de interpretar la obra, de fijarla de una vez por todas, sino de descubrir su construcción, sus contradicciones, sus convenciones y transgresiones del código estético o moral. No se explica la obra por juzgar que es imposible, se la circunscribe acercándose a ella tratando de penetrar sus puntos de resistencia. Por eso la crítica estructuralista ha preferido los textos de la novela poscontemporánea: le ofrecen el incentivo de su alejamiento de la norma esclerotizada y proponen un código nuevo; o se ha interesado en el texto clásico redescubriéndolo; ha roto los análisis establecidos para ellos y ha empezado de nuevo como si la obra hubiera aparecido hace muy poco. La crítica se interesa en el conjunto de signos que se hallan en la obra. Barthes, en *S/Z*, no centra su análisis del cuento *Sarrasine*, de Balzac, en el sema más patente (la historia del amor imposible de un escultor apasionado en la Italia del siglo XVIII), sino en los mecanismos de significación y su expresión en la obra. El resultado es un libro que no sería satisfactorio desde un punto de vista convencional: no ofrece una explicación del texto; no obstante, logra darnos una lectura plural que infinitiza sugeridoramente el texto en vez de resolver claramente sus enigmas.

La valorización del significante lleva al olvido de los condicionantes sociales y políticos de la obra. No son sorprendentes los ataques de la crítica marxista al estructuralismo. Para el marxismo, un estudio correcto debe poner de relieve las relaciones entre la base y la superestructura del tiempo de la obra. A pesar de que en la crítica marxista más sutil estas relaciones no se conciban como automáticas, hay una tendencia general a considerar la obra como un reflejo de los factores económicos y sociales. Como el propio Marx indica, «el modo de producción de la vida material determina los procesos de la vida social, política e intelectual en general; no es la conciencia del hombre lo que condiciona su ser, sino, por el contrario, es su estado social lo que determina su conciencia» (5). La literatura, y en especial la novela, no son una excepción. Para Goldman, la novela es «la transposición de la vida cotidiana al plano literario en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado» (6). Los aspectos de la novela se explican desde su *locus* económico. Por ejemplo, la desaparición del personaje de la novela moderna se ve como la consecuencia del paso de una economía de libre concurrencia típica del capitalismo hasta la primera década del siglo XX

---

(5) Terry Eagleton: *Marxism and Literary Criticism* (Berkeley: University Press, 1976), p. 4.
(6) Lucien Goldmann: *Para una sociología de la novela* (Madrid: Ciencia Nueva, 1967), p. 24.

a una economía de concentración del capital de *cartels* y monopolios, propia del capitalismo posterior. A la economía de capitalismo individual corresponde lógicamente una novela de individuos problemáticos a los que la sociedad no puede satisfacer; una economía de agrupaciones masivas origina personajes que reproducen el sentimiento de anihilación del hombre. Goldman somete el análisis de la novela al proceso de evolución económica de la época. Parece claro que esa evolución ha influido de forma más o menos mediata en la novela en cuanto que el autor responde a los modos de vida de su sociedad. En ese sentido, la economía es uno de los factores que han contribuido a los cambios del personaje novelístico. Pero establecer una relación absoluta de causa-efecto es cuestionable. Podrían encontrarse otras causas igualmente válidas: de naturaleza existencial o religiosa, por ejemplo. La progresiva pérdida de identidad del individuo se debería a una nueva situación en la que ya no tiene sentido la referencia a Dios o a realidades trascendentales absolutas.

El estructuralismo adoptaría una perspectiva intrínseca: vería el cambio del personaje como una reacción a supuestos novelísticos anteriores; el novelista, por deseo de renovación, pretende modificar esos supuestos. La literatura es así el origen de la literatura. La novela de personajes en la que se contaba la vida de unos individuos de forma pormenorizada se ha terminado por agotamiento de las posibilidades de la verosimilitud como norma de arte. La ha sucedido una novela en la que otros elementos considerados como más auténticamente novelísticos (la focalización, la combinatoria cronológica, el lenguaje) han sido privilegiados en detrimento de los personajes. Esto tendría en cuenta las convenciones precedentes del género que son inescapables para el autor. Tal como habían indicado los formalistas rusos, escribir es escribir en contra de la literatura anterior, teniéndola en cuenta, aunque sólo sea para negarla. Una crítica de tipo formal se interesaría en la descripción y clasificación de variantes de esa nueva forma de personaje más que en su explicación causal. Hay además factores filosóficos. El sujeto se ha descentrado en el pensamiento moderno. La conciencia no es ya el centro por el que explicamos el mundo. El yo aparece como construcción, resultado de un sistema de convenciones filosóficas, morales, etc. El individuo piensa, habla, actúa de acuerdo con un sistema previo. Como nota Heidegger: «Die Sprache spricht, nicht der Mensch.» Se ha pasado del *ego cogitans* cartesiano, en el que el yo es la medida del mundo, al yo regido por un sistema a menudo asumido inconscientemente. El yo considerado como la fuente de todo significado, como conciencia organizadora de signos,

se disuelve; sus funciones son sustituidas por el conjunto de sistemas interpersonales que lo constituyen (7).

El proceso de la literatura no es arbitrario; sigue unas reglas que hacen posible que se pueda enseñar literatura, que podamos aprender a leer y a juzgar la obra. Autor y lector se enfrentan con la obra provistos de una gramática internalizada. Este es uno de los rasgos del proceso de lectura ficcional: cuantas más novelas leemos, más conscientes somos de las reglas generales de la ficción; somos más capaces de discernir lo innovador de lo trivial y repetitivo. Para apreciar a Joyce hay que conocer la tradición novelística anterior, advertir su calidad de ruptura y transformación. La función de la poética estructuralista de la novela (o de la literatura) sería explicitar el sistema subyacente que hace posibles los efectos literarios. Por consiguiente, lo importante no es la crítica de contenidos, sino de las condiciones en que ese contenido se realiza y adquiere significación para el lector. Este sería un modo de justificación de la actividad crítica. El crítico, por su conocimiento más extensivo y consciente del fenómeno literario, podría proporcionar criterios de lectura a partir de una competencia común. Todo crítico escribe no sólo con un propósito de coherencia subjetiva, sino con un cierto grado de seguridad de que sus juicios y observaciones, aunque más o menos apropiados, son pertinentes, relevantes. La norma de pertinencia se basa necesariamente en unos principios que el crítico asume, son inteligibles para el lector; autor, lector y crítico comparten unas ideas sobre lo que se puede y no se puede hacer en literatura: hay un sistema interpersonal literario asimilable y descriptible. Esto no equivale a disminuir la creatividad del autor, sino a reconocer que la actividad creadora actúa dentro de unas reglas y principios. La inspiración no es más que un saber de la literatura; escribir una buena novela no es el resultado de un don divino, sino el conocimiento de un sistema novelístico y la capacidad de manejarlo de modo creador. El mero conocimiento no da la posibilidad de escribir la gran obra (los críticos serían los mejores novelistas), pero sin él no es posible escribirla. La función de la crítica es paradójica. Por una parte defiende la autonomía de la literatura con respecto al lenguaje y la vida ordinaria. La literatura goza de una posición especial: no está hecha ni para reproducir ni para meramente comunicar. Sin embargo, para asimilar la obra el crítico debe naturalizarla, normalizarla, someter lo extraño a la inteligibilidad. La crítica mejor será aquella que sea capaz de mantener esa tensión, de revelar la contradicción y preservar lo anatural, sin calificarlo de inefable e inaprensible. La crítica se convierte

(7) Jonathan Culler: *Structuralist Poetics* (Nueva York: Cornell University Press, 1976), p. 28.

así en una metáfora del texto: lo potencia sin llegar nunca a definirlo del todo, sin recuperarlo para el lenguaje de la comunicación escueta o de la lógica de la opinión general.

La tendencia a destacar la literatura como lenguaje metacomunicativo lleva a valorar el texto no naturalizado, que no se corresponde con el discurso del sentido común. Este tipo de texto se llama ilegible en oposición al texto legible o tradicional. El texto ilegible no puede ser traducido al discurso cotidiano precisamente porque se concibe al margen de él. Sin embargo, ese texto no puede prescindir del otro discurso que le acompaña como una sombra ideológica inevitable: es un rechazo o transgresión de la norma, pero por ello la presupone constantemente, contiene en potencia el texto opuesto, lo origina y lo determina. Para entender *Una meditación*, de J. Benet; *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, o *The Lost Ones*, de Beckett, hay que tener presentes las características de la novela anterior. La dificultad, la ilegibilidad de la novela contemporánea se debe a que rompe nuestra expectativa, desfamiliariza la escritura y la lectura y nos obliga a hacer un esfuerzo para reajustar nuestra competencia novelística. En el momento en que la adaptación alcanza un ámbito general, se convierte en opinión pública, la obra se hace legible: se requerirá una nueva desfamiliarización en contra de lo que se ha convertido en norma (8). A veces la nueva forma puede advocar un retorno a una parcela del pasado considerada como particularmente viva y relevante para el presente (la revalorización de *Tristram Shandy*, de Sterne, o de *Jean de Saintré*, de Antoine de la Sale), pero el retorno es matizado, no se confunde con la identificación: es un referente positivo que da apoyo al nuevo cambio.

El estructuralismo defiende el texto ilegible porque corresponde a sus formulaciones teóricas; sin embargo, sus análisis más completos se hacen sobre textos tradicionales. Tratan de encontrar en ellos lo moderno, lo escribible hoy; o sorprenden en una forma en apariencia neutra el vestigio inequívoco de lo ideológico. Barthes descubre que en Balzac (la idea sería también aplicable a Galdós o a Tolstoi) la tercera persona y los tiempos del pasado son más que una mera opción gramatical. Revelan una concepción del mundo fijada en el pasado sin devenir real. Genette explicita la modernidad de Proust a pesar de las afirmaciones del propio novelista, que se juzgaba como escritor tradicional. Pone al descubierto las contradicciones de focalización entre Marcel, el héroe-narrador autodiegético o en primera persona, y el narrador omnisciente. Proust utiliza a Marcel

---

(8) Cf. V. Shklovski: «L'art comme procédé», en *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov (Paris: Seuil, 1965), p. 81 *et passim*.

porque autentifica el relato con su comentario personal; pero al mismo tiempo necesita del narrador omnisciente porque es capaz de presentar una experiencia moral más abarcadora que la del narrador limitado al mero saber autobiográfico. A una concepción nueva del texto se agrega otra, también distinta, del lector. Este ya no puede aceptar el texto como consumidor paciente; participa en su elaboración, lo reconstruye en su lectura, ampliando el circuito previamente cerrado de la creación. La obra no se da acabada en manos de su emisor; necesita para convertirse en entidad completa de la colaboración creadora del receptor.

El estructuralismo ha dado atención especial a la novela. La ha estudiado más que la poesía o el teatro. Ha encontrado en ella el campo adecuado para el estudio del proceso semiótico. La novela (sobre todo la ilegible) no es sólo un proceso imitador de signos externos del mundo; es también una organización de signos para dar un sentido nuevo a lo representado. Si leemos novelas no es porque (en contra de la creencia rutinaria) nos dan una copia de la vida; eso sería presentar una realidad semánticamente caótica e incompleta; en la novela encontramos el sentido o las razones de la ausencia de sentido de la realidad. Podemos llegar a decir que la vida imita a la novela; juzgamos la vida, la psicología, los actos de los demás de acuerdo con un modelo ficcional que hemos aprendido en la novela. El arte se ha liberado de la condena de Platón contra los poetas, excluidos de la República por ser imitadores de la vida. La novela, más que simple espejo a lo largo del camino de la vida, es un complejo semiótico dirigido intencionalmente hacia lo real, que da entidad sémica a los datos inestructurados de la realidad.

A pesar de la autonomía de la novela, su convención básica es, aun en los textos más modernos, el contrato mimético. El lector puede reconocer en la novela un mundo. Su punto de referencia será la realidad. En *La Jalousie*, por ejemplo, es muy difícil evitar la naturalización del personaje que observa los actos insignificantes de Frank y de su amiga A... En ese observador sin identidad, escuetamente llamado *le regard*, vemos a un hombre obsesivamente celoso, aunque en realidad el texto no nos da datos o claves suficientes para ello. El deseo o hábito convencional del lector prevalece: tratamos de reconstruir familiarmente el libro y hacer una historia típica de infidelidad de unos elementos narrativos que no justifican esa reconstrucción. La función referencial del texto se da a través de las descripciones y del punto de vista. La descripción sirve (además de los elementos extraverbales como los gestos) para denotar un mundo, para dar un efecto de realidad, no de tema. La representación de la

realidad puede convertirse en un obstáculo para el significado; la función de la descripción realista no es significar por sí misma, sino referirse a algo exterior que lo sustenta y justifica. La descripción en el texto ilegible no tiene este propósito de referencialidad. La descripción del restaurante Polidor de *62 modelos para armar,* de Cortázar, no tiene una función mimética, sino temática: contribuye a darnos un índice de la peculiar situación existencial de Juan y de sus ilógicos compañeros. El restaurante o el hotel del rey de Hungría significan temáticamente, nos remiten más allá de lo trivialmente real de un París o Viena cotidianos. El punto de vista puede ayudarnos a localizar una referencia inequívoca; sitúa el texto en una perspectiva determinada en relación a la realidad de la historia. La novela del XIX es un buen ejemplo: el narrador es claramente identificable: un yo conocedor de su época, competente observador de la psicología humana, capaz de articularla de acuerdo con el saber y la expectativa cultural de su tiempo. En la novela moderna el punto de vista es más incierto. Su entidad pronominal no está determinada; no existe una correspondencia clara con un narrador identificable; el lector se ve obligado a construir un esquema nuevo que trascienda su expectativa de la novela y de la vida. W. Booth basa su obra clásica, *The Rhetoric of Fiction,* en un escrupuloso ataque en contra de esta incertidumbre de focalización de la novela moderna que, según él, conduce a la confusión no sólo técnica, sino, sobre todo, ética del lector.

El texto de la novela se presenta en un principio como un todo homogéneo, como una masa compacta de significantes que el lector espera organizar en un significado. Según la bella definición de Barthes, el texto es «un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères» (9). Hay que organizar sus elementos a partir de las unidades mínimas de significado que, en su combinación, producen el significado total. El estructuralismo sigue el ejemplo de Propp, que utiliza ya el concepto de unidad mínima para una clasificación y descripción más racional de los cuentos populares. Propp desecha los criterios antropológicos, biológicos o genealógicos precedentes; basa el estudio del cuento en las funciones de las *dramatis personae,* es decir, los actos de los personajes que tienen un significado esencial para el curso de la acción (10). Barthes llama a esas unidades mínimas de lectura lexias. Las define, en su lenguaje metafórico característico, como «zones de lecture, a fin d'y observer la migration

---

(9) Roland Barthes: S/Z (Paris: Seuil, 1970), p. 20.

(10) V. Propp: *Morphology of the Folktale* (Austin: Univeristy of Texas, 1975), pp. 10 y ss.

des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations» (11). La lexia se encuentra al nivel más básico del contacto del lector con el libro. Puede incluir unas pocas palabras o un largo párrafo. Permite estudiar el texto detenidamente, parcelar su superficie continua. En la lectura, las lexias se organizan según modos de relación distributivos o integrativos. En los primeros, la relación se establece con lexias diferentes que aparecen posteriormente en la lectura: el lector suspende su juicio sobre el momento de la acción presente y asume que su sentido se elucidará más tarde. Las unidades integrativas no dependen de un orden secuencial, sino de la organización paradigmática con elementos de su misma clase. En el relato, un personaje pierde una llave. El significado de este acto puede producirse de dos modos diferentes: por averiguación posterior, las consecuencias se aclaran después, en un momento ulterior de la secuencia narrativa; o por acumulación, se revela una característica del personaje (su negligencia) que, unida a otras, ayudará a completar su personalidad.

Las lexias se agrupan en categorías superiores llamadas códigos. El código es uno de los elementos de las competencias del lector que precede la lectura de la novela. Nos enfrentamos a la novela con estos esquemas de comprensión. Barthes en *S/Z* propone cinco códigos. Sin duda podrían encontrarse otros a partir del estudio de otras novelas. Aunque no exhaustiva, la división de Barthes sirve como modelo inicial de trabajo. El código proiarético incluye los comportamientos o acciones. El texto proporciona una serie de datos informativos que agrupamos bajo un sustantivo: Viaje, robo, persecución, etc. El código hermenéutico se organiza en torno a las lexias que componen el enigma, el problema del texto. En *S/Z* el problema coincide exactamente con el sentido primario de la palabra enigma, como algo misterioso (hay un engaño —en torno a la castración de la Zambinella— que se descubrirá al final). En otras novelas el misterio es mínimo, de orden más bien existencial o filosófico. Borges es uno de los autores que ha sabido conjugar diversos niveles dentro del código hermenéutico; ésa es la razón de la riqueza semiológica de sus cuentos; nos dejan la sensación de que no descubrimos nunca todos los sentidos posibles; que deberemos volver repetidamente a la obra para tratar de completarlos. *La muerte y la brújula,* por ejemplo, combina los elementos clásicos de la historia policíaca (unos asesinatos) con creencias crípticas de la región judía que, en contra de lo previsible, conducirán al descubrimiento del asesino y a la paradójica muerte de su perseguidor, Lönnrot. El códico sémico agrupa los significados básicos del texto: provee mo-

(11) Barthes, *op. cit.*, p. 20.

delos que permiten recoger al lector los rasgos semánticos que se refieren a los personajes y definen su personalidad (en *S/Z* la feminidad es uno de los semas de la novela presente en varios personajes). El código simbólico lleva al paso de lo semántico a lo temático y simbólico: es una categoría que permite la extrapolación abstracta de los datos concretos de la novela. Este código es especialmente útil para la organización del argumento. El lector se sirve de él para obtener una idea general del libro que le permite jerarquizar la importancia diversa de las unidades de la novela. El código referencial está compuesto por el saber cultural patente en la obra (psicología, ciencia, proverbios, etc.). Alude a los conocimientos comunes o triviales de la época. Habrá autores (Balzac) que en general se limitan a incorporar el saber de la época sin cuestionarlo. Otros lo convierten en tema central, lo debaten ampliamente: *La montaña mágica,* de Mann.

Lexias y códigos se organizan en una estructura superior. Al leer una novela percibimos sus diversos momentos separadamente, pero asumimos que deben estar vinculados entre sí para constituir una entidad armónica global que llamamos argumento. El modo de organización de las unidades en argumetos no ha de ser arbitrario porque somos capaces de evaluar la calidad o adecuación de distintas versiones sobre el argumento de una misma historia; también podemos decidir de qué modo una obra repite o modifica el argumento de otra obra. Hay una competencia en el lector para identificar y construir argumentos; las convenciones y las reglas de esa competencia han de ser interpersonales porque existe un consenso común, más o menos consciente, entre lectores sobre las condiciones y características que debe reunir un buen argumento. La teoría estructuralista pretende explicar el modo en que el lector capta la estructura de un argumento, las operaciones del proceso de su elaboración. La creación de esa teoría es difícil por la variedad y complejidad de argumentos y el número casi infinito de puntos de vista a partir de los cuales se puede interpretar o focalizar un mismo argumento. El argumento de una obra puede cambiar considerablemente si se hace desde un punto de vista sociológico, psicoanalítico o histórico; sin embargo, en cada una de estas versiones diferentes sería siempre posible encontrar la historia común subyacente. La estructura del argumento debe ser analizable; debemos poder hacer su descripción y clasificación que, idealmente, tendrán validez universal.

Un factor determinante en la estructuración del argumento es nuestro deseo de saber el modo en que se va a resolver la acción o acciones iniciadas en la obra. Para Barthes, el argumento está ne-

cesariamente determinado por esa orientación teleológica. Si ocurre un episodio que nos impresiona intensamente (un asesinato, un acto de venganza) suponemos provisionalmente que ese episodio puede ser importante en el libro, pero sabemos que su importanca se decidirá sólo cuando averigüemos su *locus* funcional dentro del conjunto. El lector se ve obligado necesariamente a seguir hacia adelante, hacia el final que le ha de proporcional el sentido total justificador y explicativo. Ciertas cosas ocurren en la novela no *per se*, sino para que el relato pueda desarrollarse del modo en que el autor desea. El episodio es importante sólo en cuanto es necesario dentro del esquema total de la novela. Por ello nos resistimos a que nos cuenten al final de una obra, ya que así el proceso hermenéutico se cierra de antemano, la búsqueda, la construcción queda resuelta. Si, roto ya el interés hermenéutico, gozamos aún de la relectura es porque de este modo podemos apreciar más adecuadamente la manera de asamblaje de la obra, podemos advertir mejor su adecuación en crear una coherencia, un sentido total. Es posible codificar, como ha hecho Barthes en S/Z, las fases progresivas del proceso hermenéutico (desde la tematización hasta el desenlace) que nos lleva hacia el final de la obra para descubrir su sentido; hay que advertir, con todo, que no todas se encuentran necesariamente en todos los relatos (12).

El título de la obra contribuye casi siempre al proceso hermenéutico. Debe servir al lector de orientación inicial que le asista en la estructuración de la novela. Títulos como *Crimen y castigo, Guerra y paz* sugieren no sólo un tema, sino un modo determinado de resolución del conflicto de la novela. El lector no parte así de la nada. Otros títulos como *La saga/fuga de J/B, 62 Modelo para armar* sirven para acentuar el enigma, la incertidumbre filosófica o formal del libro. Las indicaciones de Cortázar en la introducción de la novela sobre las razones del título no explican mucho, sino que alimentan la soledad hermenéutica del lector. Títulos como *La Peste, La Náusea, Nada* nos dan una clave simbólica, totalizadora, especie de resumen anticipado del contenido del libro. En algunos géneros, como la novela policíaca o la de aventuras, el predominio del material hermenéutico modela el género y le da su esencia diferenciadora. La novela policíaca plantea el enigma de manera abierta; el lector sabe que habrá una respuesta clara y satisfactoria, pero que se aplazará hasta el final, probablemente hasta la última página. En la novela policíaca el proceso de descubrimiento hermenéutico se presenta en su forma más explícita: hay una ausencia de algo o al-

(12) Barthes, p. 216.

guien: todos los personajes, episodios y situaciones se encaminan a la explicación de esa ausencia o a su restitución.

La respuesta aplazada no es sólo el tema de la novela policíaca: se da en otros autores alejados de ese género. Henry James, por ejemplo. Como ha señalado Todorov, los relatos de James se apoyan en la búsqueda de una verdad o causa absoluta y ausente. Hay una ausencia de una realidad esencial y esta ausencia determina el relato por completo. La presencia real del libro es de naturaleza igualmente abstracta: la búsqueda, el hallazgo de lo ausente. «Lo esencial está ausente; la ausencia es esencial» (13). Esto repercute en la opción técnica de los relatos. James no muestra nunca de modo claro la manera y el objeto de la búsqueda. Los personajes no se presentan de modo directo a través del juicio de un narrador identificable y fidedigno, sino por medio de la visión mediata, oscura, de una conciencia marginal. Los personajes de James son caracterizados de modo indirecto, evitando el primer plano, como si estuvieran en parte ausentes, alejados del alcance del lector. Este hecho acrecienta nuestro interés y nos incita a tratar de descubrir la naturaleza de esos personajes. La búsqueda esencial temática se reproduce en la búsqueda técnica; se convierte ella misma en tema; a su vez el tema se convierte en forma de manera indisoluble. Como se sabe, James es en muchos aspectos uno de los primeros autores modernos. Su obra ilustra buena parte de los problemas y soluciones de la novela moderna: el proceso hermenéutico, que era la armadura de la trama de la novela, se convierte a menudo en la novela moderna en la trama misma, del mismo modo que el desarrollo de la escritura pasa a ser la escritura misma.

Greimas ataca la división en funciones que Propp hace del argumento porque considera que su número es excesivo y no simplifica suficientemente los elementos del relato hasta llegar a sus componentes más constitutivos. Al nivel empírico del cuento, las funciones deben ser el resultado de transformaciones de categorías más abstractas e inclusivas. La ficción se organiza a partir de una homología de cuatro términos; en ella una oposición temporal, compuesta de una situación inicial y de otra final, se corresponde con una oposición temática, compuesta por un contenido invertido y un contenido resuelto. Esta sería la definición más simple y universalmente válida de la novela.

Todorov encuentra el modelo del argumento directamente en la lengua. Sus ideas confirman la teoría homológica de Greimas. Usa categorías gramaticales para su explicación: sujeto y predicado. La

(13) Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose* (París: Seuil, 1971), p. 153.

intriga de la novela se debe concebir como un predicado. Los sujetos de los predicados son entes vacíos a los que ocurren hechos o cosas o de los que se predican estados o cualidades. La intriga más elemental consiste en el paso de un equilibrio a otro. El relato ideal comienza con una situación de equilibrio estable; más adelante un factor o elemento nuevo perturba esa estabilidad. La consecuencia es un estado temporal de desequilibrio; la acción de una fuerza o elemento dirigido en sentido inverso restablecerá el equilibrio inicial. El segundo estado es semejante al primero, pero ambos no pueden ser nunca idénticos (14). Los tipos de episodio se ordenan también según conceptos gramaticales: los que describen un estado (adjetivos) y los que describen el paso de un estado a otro (verbos). Los adjetivos son estáticos, iterativos. Los verbos son dinámicos. Habrá novelas en las que un tipo de predicado predomina sobre el otro. La novela moderna manifiesta una inclinación hacia el predicado adjetival, hacia la profundización de una situación inicial más que a su expansión y desarrollo. El movimiento de esta novela es vertical, mientras que la del siglo XIX es horizontal. Todorov aplica su modelo al *Decamerón;* en él descubre dos clases de argumento según los tipos de verbo: argumentos que expresan la modificación de una situación y argumentos que implican una transgresión y su consecuente castigo. Los verbos pueden adoptar formas diversas según cinco modos: El indicativo designa las acciones que han ocurrido en la realidad. Forma una categoría aparte de los otros. Los cuatro modos restantes se clasifican según el grado de asociación del verbo con una voluntad. Los modos de la voluntad pura son dos: el obligativo y el optativo. El obligativo es la ley de la sociedad, la voluntad clasificada, transindividual que los personajes deben tener en cuenta; el optativo corresponde a las acciones deseadas por el personaje. Los modos de la voluntad hipotética son el condicional y el predictivo. Ambos tienen una estructura sintáctica particular: se refieren a la relación de implicación entre dos proposiciones. El condicional relaciona dos proposiciones de modo que, si en una se cumplen unas condiciones determinadas establecidas por A, entonces A hará B. El predictivo tiene la misma estructura que el condicional, pero el sujeto que predice no tiene que ser necesariamente el mismo sujeto de la segunda proposición: en ciertas condiciones, A predice que B ocurrirá (15). Las categorías atraen por su claridad y adecuación a ciertos textos novelísticos. Sin embargo, el autor no provee una teoría del argumento que explique el modo en que se

(14) Todorov, p. 121.

(15) V. Tzvetan Todorov: *Grammaire du Décaméron* (La Haya: Mouton, 1969), pp. 46 y ss.

pasa de los elementos de la frase canónica a las estructuras más complejas que combinan frases diversas, Todorov describe los componentes del argumento más que el proceso de síntesis por el que se llega a la estructuración total de la obra.

Julia Kristeva critica el concepto de unidad mínima, ya que no es posible reconstruir a partir de las funciones de Propp o de conceptos similares, como los motivos de Vesselovski, la totalidad del relato (16). De modo parecido a Todorov, propone la estructura de la frase como base del relato moderno. Los complejos narrativos (o secuencias narrativas) en la sintagmática de la novela son análogos a los sintagmas verbales y nominales de la oración. El modelo de Kristeva no es la lingüística saussuriana, sino la gramática transformacional; esto le lleva a establecer al nivel de la competencia un texto primario o geno-texto; además, un generador de actantes y un generador de complejos narrativos que producen respectivamente los personajes y las situaciones narrativas en el feno-texto o texto individual escrito. A estos dos generadores añade otro, la intertextualidad (similar a lo que Barthes llamaría el código cultural), que produce en el feno-texto las citas, los plagios o el contexto. El lector usaría estos tres conceptos básicos que le servirían de guía en su elaboración y concepción del argumento. Las categorías básicas del relato son el adjuntor predicativo o verbo, el adjuntor calificativo o adjetivo y el identificador que son los indicadores aplicados al verbo o al adjetivo para determinarlo de forma espacial, temporal o modal. El identificador vendría a cumplir una función de adverbio. El último elemento es el sustantivo o actante. Como puede verse, las categorías de Kristeva no se diferencian mucho de las de Todorov y Barthes. La diferencia es más de terminología y de énfasis que de contenido. Aparentemente algo parecido podría decirse de las relaciones de la nueva crítica con la tradicional. La nueva crítica es una traducción de los viejos conceptos de la crítica de la novela anterior a una terminología nueva. Los conceptos (argumento, personajes) son similares. Podría argüirse que la actividad estructuralista sería innecesaria, que se podría continuar como antes con los métodos de análisis tradicionales. Sin embargo, la terminología introduce también un nuevo paradigma teórico. A partir de él se descubren nuevos aspectos que los anteriores no explicaban: sólo los enmascaraban. La nueva terminología ayuda a desfamiliarizar lo habitual y a plantear de nuevo las viejas cuestiones. El fenómeno no es típico sólo de la crítica; es característico también de las revoluciones o transformaciones que acompañan a las nuevas teorías científicas. Primero se

(16) Julia Kristeva: *Le texte du roman* (La Haya: Mouton, 1970), p. 70.

hace un descubrimiento central, básico; luego se traducen los conceptos viejos al nuevo paradigma intelectual (17). En el estructuralismo ese concepto es que el núcleo de la literatura es el lenguaje. La actitud tradicional pretenderá que el esfuerzo no ha sido necesario: el viejo modo era ya suficiente; tenía además una claridad asequible y tranquilizadora (18). Sin embargo, los descubrimientos científicos y humanísticos producen una nueva sensibilidad ante la realidad, descubren y promocionan áreas olvidadas de ellas y las sitúan en primer plano, procurando una visión más completa del mundo.

El modelo de Kristeva, según lo he descrito hasta ahora, explica el proceso de generación del texto como objeto individual, pero no incluye una reflexión general sobre el texto literario anterior a la novela ya escrita: «la productivité du sens antérieure au sens (à l'objet) produit» (19). Kristeva trata de establecer una diferencia entre competencia y productividad que parece no existir en la gramática transformacional. La competencia alude al pre-texto individual, a sus posibilidades concretas antes de su realización. La productividad sería la medida inherente de la literatura en general; se sitúa en un nivel indecidible (no verificable). Según Kristeva, el proceso escritural no es aprehensible con los conceptos científicos de prueba y verificación. Kristeva descubre así un punto de apoyo más en contra de la veracidad de la ficción. La idea de indecidibilidad procede de las matemáticas: se dice que un sistema es indecidible cuando no puede decidirse si cada fórmula de ese sistema es verdadera o falsa. La verdad de la novela es de orden parecido; consiste en «la realización del gesto productivo, del trayecto escritural, haciéndose y destruyéndose a sí mismo en el proceso de la relación de términos opuestos o contradictorios» (20). La verdad no se justifica por la adecuación más o menos exacta a una referencia; su lógica es dialéctica. Se sustituyen de este modo los rasgos característicos de la lógica de la verosimilitud (la dualidad, la estructuración metafórica, por tanto dependiente del sentido) por una permutación dialéctica de segmentos lingüísticos no derivables, no identificables, infinitos, porque no son deducidos de algo previo. El problema es que es difícil encontrar textos concretos que ilustren, aunque sea de forma aproximada, este concepto. Kristeva lucha contra el sentido en la ficción, entendida como verosimilización del contenido. Por

(17) Fredric Jameson: *The Prison-House of Language* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 132.

(18) V. Raymond Picard: *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture* (Utrecht: Pauvert, 1965).

(19) Kristeva, p. 76.

(20) *Ibid.*, 76.

eso desecha el intento de Roussel en las *Nouvelles Impressions d'Afrique* para expresar la productividad en la praxis ficcional. Roussel acaba recurriendo a la retórica (al uso de la rima) para naturalizar el texto. La teoría de Kristeva, aplicada de manera consecuente, desemboca en el antisentido: se opone a todo vestigio de naturalización en el texto concreto y propone un texto ideal que aparece como irrealizable. El mejor modo de lograr el antisentido sería el silencio total, ya que incluso el uso de términos inconexos nos remitiría a un contexto anterior. Cuando escribimos, no podemos prescindir de una referencialidad mínima por lo menos al lenguaje. Usar las palabras «árbol» o «lluvia» o «la lluvia penetraba melodiosamente a través de las hojas del viejo árbol» no es nunca un acto neutro; el lector reaccionará ante ellas teniendo presente contextos anteriores en los que ha visto términos semejantes, comparándolos con ellos y emitiendo algún juicio estético o de otro tipo. La tipología de ocho estructuras novelescas propuesta por Kristeva aparece también como parcialmente imposible. Varias de ellas son meramente utópicas como formas novelescas. La séptima («une série d'événements non-assumés par un actant») y la octava («la juxtaposition de séquences neutres, c'est-à-dire non personnelles et non-subjectives»), es decir, meras acciones sin actantes o sujetos que las realicen o narren, parecen quedar fuera de las posibilidades de la novela; pertenecen más bien a otras disciplinas más allá de lo ficcional (21).

Northrop Frye trata de encontrar las categorías literarias que rigen la organización de argumentos a su nivel más abstracto. Su modelo no es lingüístico. Se basa en los temas reiterados (arquetipos) en obras de diversos períodos de la literatura. El arquetipo es «a typical or recurring image..., a symbol that connects one poem with another and thereby help to unify and integrate our social experience» (una imagen típica o recurrente..., un símbolo que conecta un poema con otro y con ello ayuda a unificar e integrar nuestra experiencia social) (22). A partir de estas unidades encuentra cuatro categorías literarias: lo romántico, lo trágico, lo cómico y lo irónico o satírico. Estas categorías no coinciden con los géneros tradicionales. Lo cómico, por ejemplo, no queda restringido a la obra escrita para la representación teatral; la obra de ciertos novelistas (Jane Austen) puede quedar incluida dentro de las categorías de lo cómico. Las cuatro categorías primordiales son la expresión de un mito central unificante. Frye, de inspiración aristotélica como gran parte del *New Criticism*, define esos mitos a partir de conceptos clásicos. El *Agon*,

(21) *Ibid.*, 132.
(22) Northrop Frye: *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), p. 99.

o conflicto, es el fundamento del tema arquetípico de lo romántico; lo central de lo romántico es la secuencia de aventuras maravillosas o fantásticas. El *Patos*, o la catástrofe en el triunfo o la derrota, es el tema arquetípico de la tragedia. La *Anagnórisis* —el reconocimiento de una sociedad nueva nacida en torno a un héroe misterioso y su prometida— es el arquetipo de la comedia. El *Sparagmos* es el tema arquetípico de la ironía y la sátira: se da cuando el heroísmo ha dejado de existir o parece estar condenado al fracaso y la confusión y la anarquía imperan en el mundo. Frye encuentra —en una exploración sistemática de toda la literatura universal desde la Biblia a Unamuno y Joyce— otros arquetipos que deben asistir al lector a localizar los núcleos de la obra, lo que es relevante desde un punto de vista temático.

Para Eijembaum —y el formalismo ruso— los factores determinantes en la concepción del argumento son de orden técnico. El cuento y la novela deben reunir unas condiciones formales que imponen unas características específicas y condicionan la expectativa argumental. El cuento procede de la anécdota; es, por tanto, una forma elemental; se construye a partir de una contradicción, de una falta de coincidencia, de un error, contraste, etc. Además en el cuento la acción está orientada por entero hacia la conclusión: «El cuento debe lanzarse con impetuosidad, como un proyectil arrojado desde un avión para caer directamente sobre el objetivo» (23). En la novela se busca la prolongación dilatada de la acción. Más que en el desenlace, el interés está en la habilidad de desarrollar y unir episodios, en la creación de centros diferentes, en la construcción de intrigas paralelas. La solución de problemas es menos importante que su planteamiento. Por eso se frustran las novelas con un contenido ideológico claro; el fracaso del realismo socialista se debe a esto. El novelista que sigue esta tendencia debe escribir, como dice Tamara Motyljowa, según una ley considerada como suprema en el arte: «reflejar la realidad con los ojos, el espíritu y el corazón de un marxista-leninista» (24). En la novela lo importante no es el final, sino las construcciones intermedias. *Recuento*, de Luis Goytisolo, es un ejemplo. Su interés está en la presentación minuciosa, voluntariamente repetitivas de niveles diversos de significados, en su exposición, no en su resolución. Por eso, según Eijembaum, en muchos casos la novela debe utilizar la *Nachgeschichte*, el epílogo, en el que se cuenta el desenlace de la historia de los personajes posterior al tiempo de la novela.

(23) B. Eijembaum: «Sur la théorie de la prose», en *Théorie de la littérature*, p. 203.
(24) Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans* (Munich: Winkler, 1972), p. 213.

Dentro de la diversidad de teorías del argumento, algunas características comunes se destacan. Para todas ellas lo importante no es ya la explicación del argumento ni siquiera la clasificación de los rasgos comunes de los argumentos, como han hecho A. Jolles en *Einfache Formen* y E. Soriau en *Les deux cent mille situations dramatiques*, ambos precursores del estructuralismo (25). Lo significativo es descubrir el proceso por el que se estructura la historia. Los modelos de Greimas y Frye proceden de lo general a lo concreto; los de Todorov y Kristeva analizan el argumento desde las unidades mínimas de la frase narrativa hasta los grandes complejos narrativos. Sería conveniente investigar las posibilidades de un modelo que combinara ambos procedimientos. En su percepción del argumento, el lector sigue un proceso de dos fases: uno, de segmentación, que descubre las unidades básicas; otra, de integración, que incluye esas unidades en otras más generales. Hay, pues, una lectura horizontal que recoge la construcción distáxica de la narración, es decir, sus distorsiones lógicas, cronológicas, etc., y otra vertical que ordena y sintetiza las unidades (26). Esta segunda lectura implica también un proceso de jerarquización por el cual se evalúa la importancia de los elementos del relato y se identifican posibles subargumentos dentro del argumento central. El lector concibe el relato como una modificación de una situación, como el paso de un estado inicial a otro posterior que debe ser necesariamente diferente: la diferencia nos permite deducir un significado, un sentido de lo narrado. Incluso cuando el relato (cosa característica de la novela moderna) retorna a la situación inicial, el lector percibe que el trayecto novelístico no ha sido gratuito, el sentido se obtiene precisamente de ese trayecto que ha mostrado la circularidad de una situación. Por eso no importa que *El castillo*, de Kafka, sea una obra inconclusa y que la situación del último capítulo no sea aparentemente muy diferente de la del momento de la llegada de K a la aldea. El contenido de la obra —la insolubilidad de la situación de K— hubiera podido resumirse adecuadamente en unas pocas líneas. La especificidad de la novela es llenar los vacíos de ese seco sumario: mostrar la complejidad angustiosa del proceso, sus implicaciones alegóricas, la naturaleza connotativa del mensaje.

Si en el estudio del argumento, el estructuralismo rechaza el análisis de la historia para concentrarse en aspectos más abstractos de la organización de la ficción, en el estudio de los personajes se

---

(25) Robert Scholes: *Structuralism in Literature* (New Haven: Yale University Press, 1974), página 41 *et passim*.

(26) V. Roland Barthes: «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966), 26.

aparta sobre todo de la naturalización psicológica propia de la crítica tradicional. El rechazo de la verosimilitud se hace ahora más obvio. No interesan los personajes fidedignos, llenos de coherencia psicológica y moral, individuos diferenciables y únicos. La calidad mimética de los personajes había sido un criterio básico para evaluar la obra: el autor debía crear personajes que fueran lo más parecido posible a hombres de carne y hueso. En estos personajes se buscaba la confirmación del propio ser. El estructuralismo rebate esta concepción. El hombre carece de una esencia fija, deviene más que es. La novela, antes que reflejar dudosas esencias, debe expresar esta inquietante realidad. No es de extrañar que esta crítica promueva una novela nueva en la que los personajes tienen una escueta entidad psicológica. El personaje tradicional inspira desconfianza, se le siente como máscara falsa. Después de bastantes años de la aparición del existencialismo, las novelas del *nouveau roman*, de Beckett, se han convertido en la expresión más adecuada de la novela existencialista que Sartre quiso crear sin éxito, debido a su exceso de contenido esencial. El movimiento anti-personaje no es exclusivo de la novela. También en el cine —arte narrativo vinculado más aún que la novela a la narración de la historia de unos personajes— se ha pasado progresivamente del interés en la anécdota individual a la creación de un todo fílmico autónomo. El estructuralismo intenta hacer la tipología y análisis de los personajes a partir de categorías propiamente novelísticas, no copiadas de la psicología o de la sociología. No estudia la bondad, la crueldad o las ideas políticas o religiosas de un personaje; le juzga como participante de la totalidad literaria: aparece combinado con los elementos de esa totalidad, pero no es un ser independiente, es tan sólo relacional.

Brecht, desde una perspectiva ideológica diferente, ataca también la verosimilitud de los personajes por identificarla con una visión estable de la realidad, propia de una concepción burguesa del mundo. Siguiendo las ideas de Walter Benjamin, que preconizaba un arte que revolucionara no sólo el mensaje ideológico de la obra, sino sobre todo el modo y los medios de producción artística, Brecht propone una obra nueva que rompa la ilusión de verosimilitud teatral. El teatro brechtiano destruye la expectativa convencional del espectador sobre el teatro. La realidad no interesa más que para mostrar sus aspectos engañosos. El dramaturgo no debe naturalizar su teatro; todo lo contrario, debe desenmascarar el mundo, mostrar sus mecanismos reales que conducen a la alienación y la pérdida de la calidad de vida. En el teatro burgués el personaje debe ser reflejo del entorno. La obra es continua, armónica —aun en sus conflictos—;

el mundo aparece como bien hecho y, por tanto, el espectador puede sentirse tranquilizado. En el teatro brechtiano, la obra se presenta como algo artificial, como construcción, como artefacto; algo hecho por el hombre, a partir de lo real pero al margen de ello. En este tipo de teatro, el actor, en lugar de identificarse con su papel, de vivirlo, debe distanciarse de él y establecer claramente que es un actor en un escenario. Acción, personaje y actor niegan la realidad en vez de reafirmarla (27).

El criterio seguido por el estructuralismo para hacer la tipología de los papeles desempeñados por los personajes es su modo de producción, según se revela en los episodios del argumento. Lo que importa son sus acciones; el análisis estructural es un modelo de los actos realizados en la novela. Como ocurría con las unidades mínimas, Propp es de nuevo el precursor. Utilizando el método actancial, Propp descubre siete tipos humanos básicos de los cuentos populares: el villano, el ayudante, el donante (personaje que provee los agentes mágicos), la persona buscada, el padre, el enviante (el que envía al héroe en busca de aventuras), el héroe y el falso héroe. Propp, que investiga sólo el cuento popular, no extiende estos papeles a los de la novela. El estructuralismo, a partir de las categorías de Propp, elabora una tipología de personajes de toda la ficción en general. Greimas crea un modelo de seis categorías: destinador/destinatario; ayudante/oponente; sujeto/objeto. Los cuatro últimos actantes son los más claros. Todo relato contendría un objeto deseado o buscado por el sujeto; este sujeto se encuentra con personajes que colaboran en la búsqueda de lo deseado o la obstaculizan. Las categorías destinador/destinatario son de más difícil localización. El destinador es la persona que envía al héroe en su misión de búsqueda. El papel de destinatario es más impreciso. Se confunde a menudo con el sujeto. Greimas reconoce que el cuento popular se caracteriza porque, en él, el héroe es destinador y destinatario a un tiempo. En otros son diferentes. Da como ejemplo *La Quête du Saint-Graal*, donde el destinador es Dios y el destinatario es la Humanidad de un argumento en el que el Sujeto es el Héroe y el Objeto es el Santo Graal (28). Según Greimas, su modelo permite hacer una tipología del relato clasificándolo en relatos en los que sujeto y receptor son el mismo y relatos en donde son distintos. Lo mismo sería aplicable a las categorías de ayudante y oponente. Esto permitiría un criterio de evaluación de personajes que podría ser más fiable que el basado en la verosimilitud. Un relato creador sería aquel

(27) Eagleton, *op. cit.*, pp. 64-67.

(28) A. J. Greimas: *Semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1966), p. 272.

en que estas categorías actanciales serían más complejas, más alejadas del estereotipo. La esencia de la literatura está en su grado de diferencia, de particularidad específica.

El modelo de Greimas presenta dificultades en el momento de identificar apropiadamente las acciones de los personajes. Por eso Todorov propone una teoría pasada en la sintaxis y no en la semántica del relato. Si se produce la confusión entre actantes diversos es porque nos fijamos en la imagen aparencial dada por la acción; un análisis sintáctico nos permitiría descubrir la unidad que subyace las oposiciones semánticas. Como al estudiar el argumento, Todorov recurre a conceptos gramaticales. Los personajes son sustantivos en función de sujeto. Como el sujeto de la oración canónica, los personajes son entes vacíos, sin cualidades propias; éstas se producen sólo en la conjunción con un predicado, cuando se les añaden ciertas características en el curso de la acción. El nombre carece de realidad semántica; es una categoría meramente formal a la que se añaden atributos. Es por tanto improcedente hablar de actantes (héroes, villanos. ayudantes...); sus propiedades proceden del predicado, no del nombre. El personaje no es el agente de la acción, sino alguien potencialmente capaz de convertirse en el sujeto de un predicado. Dos personajes que aspiran al amor de una misma mujer pueden aparecernos como semánticamente distintos porque se sirven de medios diferentes para obtener su fin, pero cumplen *de facto* la misma función sintáctica. Todorov concentra su análisis en el adjetivo y el verbo de la novela. No se llega al personaje por inferencia, a partir de categorías previas aplicables a todo relato que el lector trata de localizar en su lectura, como querían Propp y Greimas, sino que lo aprehendemos por un proceso de acumulación de predicados.

La desvalorización de la entidad psicológica del personaje llega a su extremo en Tomachevski, para quien el personaje es un mero soporte de los diversos motivos que se presentan en la novela. El personaje queda reducido a mero procedimiento o recurso utilizable en la presentación de motivos. El motivo (el amor, la injusticia, el orgullo) se aplica concretamente a un personaje para facilitar su entendimiento. De otro modo se presentaría de manera abstracta, ensayística, anovelística. El personaje no es esencial en el relato, representa «un modo de encadenación de motivos y una motivación personificada del vínculo entre los motivos» (29). La importancia de lo ensayístico como elemento básico de la novela aparece en unos autores más que en otros. En Thomas Mann lo ensayístico es dialogado por unos personajes, pero es muy superior a ellos. En otros novelis-

(29) B. Tomachevski: «Thématique», en *Théorie de la littérature*, p. 296.

tas, como Juan Goytisolo, se convierte ya sin reticencias en elemento autónomo. Como ilustración de sus ideas, Tomachevski utiliza la anécdota porque es una forma narrativa elemental y permite un análisis rápido y claro. Vamos a seguir brevemente uno de sus ejemplos para ver el alcance de su metodología. Un predicador llega a un pueblo. Los fieles asisten a la iglesia para oír su sermón. El predicador les dice: «¿Sabéis lo que voy a deciros?» «No, no lo sabemos», le contestan. «Entonces, ¿qué puedo deciros sobre lo que vosotros no sabéis?» El predicador no da el sermón anunciado y se va. Otro día el predicador regresa al pueblo para dar otro sermón y les hace la misma pregunta. Los fieles responden: «Lo sabemos.» «Si lo sabéis sin necesidad de mí, entonces no merece la pena que os hable de ello» (30). Tomachevski afirma que el motivo real de la historia no es la caracterización del predicador; lo importante es el juego de palabras con las diferentes interpretaciones del verbo saber. El predicador podría haber sido sustituido sin ningún cambio en la historia por otro personaje, un charlatán o un vendedor entre otros. El ejemplo de Tomachevski es revelador. Su análisis es válido tal vez para la anécdota, subgénero ficcional, pero sería absolutamente insuficiente en la novela, especialmente en aquella en que precisamente la caracterización meticulosa y densa de un personaje es el motivo principal. Como en otros temas, el modelo formalista de los personajes es tan sugestivo como insatisfactorio; menosprecia el personaje en exceso hasta su negación, sin querer reconocer sus indiscutibles funciones.

Kristeva participa de la actitud absolutista del formalismo. Para ella, el personaje es una mera justificación de lo que debe ser la única intención del autor: el juego creador con el significante: «no hay más que un tema posible, las relaciones de los signos lingüísticos..., el interés del desenlace está en que implica una concepción del lenguaje camuflada por un juicio moral sobre el héroe» (31). Kristeva no da una teoría del personaje; sin embargo, lo estudia y le asigna una función dentro de su modelo novelístico. Su análisis se centra en los conceptos de símbolo y signo que aplica a la épica y a la novela. El texto épico o simbólico responde a una concepción estática del mundo y de las relaciones entre autor, obra y lector. Sus elementos (símbolos) remiten a una trascendencia universal con la que les une una relación unívoca. Por el contrario, el texto de la novela corresponde a una concepción dialéctica en la que la novela y el mundo son ambivalentes, plurales. El signo no se refiere a una

(30) *Ibid.*, p. 296.
(31) Kristeva, p. 119.

realidad única; evoca un conjunto de imágenes e ideas; contiene un principio de transformación que permite que las estructuras por él engendradas se transformen al infinito. Para Kristeva, la novela no se rige por una lógica disyuntiva, del tipo 0-1 (propia de la lógica moderna, desde Frege a Lukasiewicz), en la que la única alternativa es la disyunción: hay sólo dos posibilidades y hay que elegir necesariamente una de ellas. La lógica de la novela es no-disyuntiva, del tipo 0-2, donde todas las posibilidades permanecen abiertas. Kristeva sitúa el comienzo de la lógica de la novela en el siglo XIV y por eso elige un texto de esa época para ilustrar su teoría: *Jehan de Saintré*. El discurso de la novela es dialógico, cambiante, frente al monólogo de la épica en la que autor y audiencia estaban fundamentalmente de acuerdo en todo. Homero escribe *La Ilíada* sabiendo que existe una estrecha solidaridad entre sus ideas y las de su audiencia. En esto Kristeva desarrolla la tesis de Lucàks sobre la épica expuesta en *Teoría de la novela*. Los personajes épicos responden al discurso monológico: son la expresión de verdades fijas, nunca cuestionadas. Los personajes de la novela, aunque no descritos de manera explícita por Kristeva, se corresponderían con el héroe problemático de Lucàks, pero, para realizarse, el héroe no debería enfrentarse necesariamente con el mundo de su época, lo cual es una característica típica del héroe lucaksiano. El interés está en el discurso, no en los actantes. Ataca el modelo actancial de Greimas porque sólo es aplicable al texto épico: el actante es una categoría inerte, no transformable por sí misma, es «un objeto de intercambio interpuesto entre el autor y el público sin ninguna interdependencia entre los tres términos del circuito» (32). Kristeva trata de revigorizar las relaciones entre autor y lector por medio de un discurso que se oponga a lo establecido y lo supere; su principio es la transgresión constante de la ley artística. Por eso cree, con Baxtin, que la novela necesita del principio del carnaval entendido como la subversión de la literatura y de la ética. Frente a la importancia del discurso, el personaje es meramente un mediador del autor, por medio del cual la narración obtiene unas dimensiones individuales y eventuales que concretan el discurso en una situación humana y espaciotemporal.

Para Bremond, a diferencia de la mayoría de críticos, el personaje es muy importante en el relato; es el catalizador de la acción que captamos en las funciones. La unidad fundamental del relato no es la función, sino el papel *(rôle)*. Según su definición, el papel es «la atribución a un sujeto-persona de un predicado-proceso eventual, en

(32) *Ibid.*, 81.

acto o acabado» (33). Bremond sostiene que es posible hacer un inventario de todos los papeles narrativos de la literatura universal. Su clasificación se basa en un sistema de oposiciones binarias. Los papeles-matriz iniciales son: paciente y agente. El paciente es el personaje afectado por el proceso de modificación o de conservación, característico de todo argumento. El agente es el iniciador del proceso. A partir de estos dos papeles, Bremond deriva los demás. Las acciones que se ejercen sobre el paciente pueden tender a la modificación (mejoría o degradación) o al mantenimiento del estado inicial (protección o frustración). Habrá pacientes influidos: beneficiarios o víctimas, y en correlación con ellos, agentes influenciadores: mejoradores, degradadores, protectores y frustradores. Los papeles se combinan de acuerdo con unas relaciones sintácticas de sucesión, simultaneidad, causalidad e implicación. Bremond intenta, a partir de estas categorías, una codificación del relato. Cree que hay una lógica universal y necesaria de los papeles de la intriga narrada, porque hay una lógica universal y necesaria que rige la combinación de los papeles de la intriga vivida. Sin embargo, Bremond no afirma que esos papeles ficcionales copien o imiten los de la vida real. Parten de un relato previo potencial cuyos componentes a nivel actancial son precisamente los papeles que Bremond describe. El narrador reorganiza, desarrolla o condensa ese relato primordial. El código narrativo de Bremond es uno de los más coherentes y completos de la crítica estructuralista: su proceso evolutivo de los elementos más sencillos a una gramática general del relato es gradual y claro, sin vacíos lógicos. El lector se enfrenta ante sus resultados con menos reservas. Probablemente eso es debido al impulso de verosimilización, nunca ausente del todo. Bremond parte de elementos fácilmente identificables como los personajes; sus préstamos lingüísticos son secundarios.

Frye cree que parte de la competencia del lector consiste en la capacidad de caracterización y definición de personajes a partir de una serie de personajes ideales básicos que le sirven como modelo para identificar correctamente a los personajes de la obra. Esto no implica que los personajes de cada obra individual deban corresponderse rígidamente a las categorías primordiales; los modelos sirven sólo como punto de referencia para el lector. La categoría más amplia propia del personaje novelesco correspondería al héroe ambivalente, inseguro de sí mismo en un mundo generalmente hostil. La taxonomía de personajes de Frye presenta mejores resultados, sobre todo en la comedia y la tragedia, donde los personajes obedecen a

(33) Claude Bremond: *Logique du récit* (Paris: Seuil, 1973), p. 134.

modelos más fijos: el bufón, el impostor, etc. El carácter más abierto y multívoco de la novela hace que sea más difícil encontrar en ella los personajes-modelo. De todos modos, el lector experto empieza una novela con una expectativa estancial que luego se ratifica o no en el libro, pero que es un componente importante de su proceso de lectura. Hay novelas que se basan en la sorpresa que produce la conducta atípica, anticonvencional del personaje *(Niebla);* otras, en las que el personaje responde a la tipología canónica.

Frente al concepto de personaje, Barthes opone el de figura. El personaje se crea por medio de la combinación de semas que atraviesan de forma recurrente el mismo nombre. El nombre propio sería un campo de imantación de los semas. Al personaje se le atribuyen significados claros; ser personaje es «estar provisto de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una «evolución», significarse como objeto de un destino, dar un sentido a un tiempo» (34). Frente a la precisión del personaje, la figura es más indefinida. Es una «configuración incivil» en torno a un nombre. Sus semas tienen una estructura simbólica, su sentido es reversible y distinto. La Zambinella en *Sarrasine* es un ejemplo de figura: tiene una personalidad huidiza: *castrato* y famoso cantante de ópera para unos, mujer de belleza extraordinaria para Sarrasine. La novela moderna presenta abundantes casos de figuras. Los personajes de Kafka, Vonnegut, Goytisolo. El personaje no es nunca del todo: puede ser una cosa u otra a un tiempo. Refleja un universo discontinuo, siempre abierto, inagotable, que recuerda el subconsciente de la psicología freudiana o el tiempo y el espacio del pensamiento moderno. Esta preferencia por el personaje antiesencial y el intento de hallar y definir los tipos convencionales de personaje son dos contribuciones teóricas importantes del estructuralismo. Ambas sirven, por encima de las divergencias individuales, como un fundamento bastante sólido sobre el que elaborar una teoría general del personaje de ficción.

Después de este análisis de algunos aspectos de la teoría de la ficción estructuralista, puede verse que el estructuralismo es un sistema crítico complejo. Su objeto principal no es facilitar la accesibilidad de la obra: por el contrario, parece querer complicarla y como distanciarla de él. Sus conceptos y su lenguaje son nuevos, de ardua aprehensión a veces. Sin duda es más difícil entender la crítica contemporánea que la anterior. Lo mismo ocurre con la novela moderna. Esto puede producir impaciencia o desaliento y llevar a reafirmarse en los modos tradicionales. El proceso de cambio no ha sido estéril. Ha multiplicado notablemente nuestra expectativa literaria. La acti-

(34) Barthes, S/Z, p. 74.

vidad estructuralista ha delimitado más claramente el campo específico de la novela y de la crítica. Si no ha conseguido en parte el fin científico apetecido, ha hecho de la crítica una disciplina más precisa y satisfactoria. Esto se muestra en la ficción: no se ha conseguido un modelo ficcional único; probablemente no se pueda conseguir nunca uno. Sin embargo, el estructuralismo ha mostrado que se pueden localizar y analizar las convenciones de la ficción y producir modelos novelísticos coherentes más allá de la mera subjetividad. Esto puede hacerse sin dependencias, a partir de la literalidad y del lenguaje de la novela. Tal vez podamos afirmar ya que el proceso iniciado hace veinticinco siglos por Aristóteles se cierra con el estructuralismo. El arte y la crítica han dejado de orientarse hacia la lejanía. Han descubierto que el ansiado centro estaba en ellos mismos. La introspección y la autosuficiencia han sustituido —acaso para siempre— la fecunda pero ya demasiado envejecida mímesis clásica.

GONZALO NAVAJAS

Dpt. of Spanish and Portuguese.
University of California.
405 Hilgard Avenue
LOS ANGELES, California 90024.

CIRLOT Y EL SURREALISMO: EL TEMA DEL AMOR *

«No pienso en nada si no es en el amor. Para mí no hay una idea que el amor no eclipse. Todo lo que se opone al amor será anulado si no se apega más que a mí. Esto es lo que expreso de modo grosero cuando me pretendo anarquista. Es lo que me llevará a las peores exaltaciones, cada vez que sentiré un solo instante que está en juego la idea de libertad», escribía Aragon ya en 1924 (1), y a través de estas palabras ponía de manifiesto el lugar preponderante que el amor ocuparía para los surrealistas desde el primer momento. A partir de entonces las obras surrealistas que centran su atención en el tema amoroso no dejan de sucederse. En 1927 Desnos publicaba *La Liberté ou l'Amour;* en 1928, Breton *Le cinquantenaire de l'hystérie* y *Nadja;* en 1929, Eluard *L'Amour la poésie,* y Breton subrayaba *la foi en l'amour* en el segundo manifiesto, por no señalar más que algunos ejemplos significativos que permitan ver la importancia *in crescendo* que va adquiriendo este tema hasta desembocar en obras como *L'Amour fou,* de Breton (1937), o *Anthologie de l'amour sublime,* de Péret (1956).

También para Juan Eduardo Cirlot el amor es un tema cuya importancia se pone de manifiesto de modo progresivo, desde sus primeras obras *(La muerte de Gerión* y *Seis Sonetos y un Poema de Amor Celeste)* hasta las que corresponden a la última etapa de su vida *(Ciclo de Bronwyn).* Tanto Cirlot como los surrealistas, partiendo de experiencias poéticas determinadas, llegan a hacer del amor su tema central, teniendo éste para ellos un sentido análogo. Para ellos el amor se basa en el reconocimiento del otro y está motivado por la atracción del enigma, lo desconocido. Para todos ellos el amor tiene cierto carácter mágico y sagrado, es la reconciliación con la totalidad cósmica, supone la única posibilidad de realización. Ahora

---

* Este ensayo corresponde al capítulo VI del libro *Cirlot y el surrealismo* (inédito), memoria de «Maitrise» presentada en la cátedra de Literatura Comparada de la Universidad de París-IV-Sorbona.

(1) *Le libertinage.* NRF. París, 1924, p. 9.

bien, la diferencia existente entre la actividad vital de Cirlot y la de los surrealistas comporta también algunas divergencias en cuanto a la valoración del concepto del amor en sus aspectos concretos —el erotismo, por ejemplo—, y sobre todo en lo que se refiere a la realización antes señalada, ya que el objetivo de los surrealistas no coincide en su última derivación con el de Juan Eduardo Cirlot. Intentaré, pues, primero delimitar qué es el amor para los surrealistas, de qué modo alcanzan a través de él la síntesis a que aspiran y las áreas en que su concepción del amor coincide con la que de él tiene Cirlot, para analizar después la evolución concreta de su significado a través de la obra de éste.

Ferdinand Alquié afirma en su libro *Philosophie du Surréalisme* que en último término podría considerarse al surrealismo como «reflexión sobre la esperanza» y que la esperanza es algo que sufre un desarrollo, es decir, que consiste en «recorrer un camino hacia». Naturalmente ese «camino hacia» se dirige a un punto potencial, no actual, a algo no poseído, a algo que convierte el presente en nostalgia y el objetivo (u objeto) en promesa. Esta promesa es la que el encuentro con lo «otro» —lo no actual, lo que no está y por tanto es desconocido— puede cumplir, y la que ejerciendo el indescriptible atractivo de la belleza y de lo enigmático despierta —ya que la mente se precipita a rellenar los huecos que el enigma insinúa— es capaz de provocar la transfiguración de todo el mundo convirtiéndolo así en fuente de surrealidad. Por ello en el surrealismo, más que el sentimiento amoroso, conviene valorar sus consecuencias, el mundo de posibilidades que éste ofrece.

> Es por ello que el amor, entendamos aquí el amor pasión, toma de golpe el primer puesto entre las preocupaciones surrealistas. En él se reúnen todos los prestigios del universo, todos los poderes de la conciencia, toda la agitación del sentimiento. Por medio de él se efectúa la síntesis de lo subjetivo y lo objetivo y se nos restituye el encanto que los desgarros surrealistas parecían hacer imposible (2).

Como queda indicado, el amor se produce siempre ante un ser que es «otro» que uno mismo, y por tanto entre el ser del otro y el ser de uno mismo hay un espacio que salvar, y ese espacio —el que deja entrever el enigma— se concretará de dos formas: el deseo y la nostalgia, y lo salvará, de una parte, la actualización del amor y, de otra, la proyección de la propia imaginación. Para el surrealismo el deseo es algo natural. Ya vimos que lo surreal aparece justamente de la relación entre el deseo y la representación, y es así porque el

(2) Alquié: *Philosophie du Surréalisme*, Flammarión, París, 1973, p. 117.

objetivo del surrealismo es una síntesis y el deseo tiende por su esencia a la síntesis. El deseo tiende a identificarse con sus objetos y por ello es el puntal donde se apoya la esperanza surrealista. El deseo tiende, finalmente, a realizarse: «La idea surrealista según la cual *lo imaginario es lo que tiende a convertirse en real* está calcada de la misma causalidad del deseo: el deseo tiende en efecto a realizar lo que imagina» (3), siendo por ello «la llave de lo *mágico-circunstancial*» (4). Para los surrealistas lo que mueve el deseo es aquello que permite adivinar la posibilidad de lo surreal, lo enigmático, por ejemplo, que es fuente de la sorpresa, lo maravilloso y la belleza, que son fuentes de revelación continua. De todas ellas se vale el azar objetivo. Debo recordar aquí que los surrealistas se esfuerzan en diferenciar lo maravilloso de lo misterioso:

> El sentimiento de lo maravilloso acompaña la intuición que un objeto deseado, anhelado, consciente o no, se ofrece. Se instaura en la cumbre del descubrimiento en el instante donde lo desconocido toma la consistencia de lo real y amplía el campo de lo posible (5).

Y mientras que lo misterioso se relaciona estrechamente con el mundo de lo oculto y lo oscuro, lo maravilloso lo hace con el mundo de la luz. Y «lo maravilloso está en todas partes» (6), y sobre todo para los surrealistas en el mundo cotidiano: la ciudad, la calle, la infancia, la mujer; lo que no impide hallarlo también en un castillo en ruinas. Lo maravilloso, por otra parte, está estrechamente unido a la belleza. «[...] lo maravilloso es siempre bello, toda suerte de maravilloso es bello, incluso sólo lo maravilloso es bello» (7), y esta belleza es la que está en el origen de la emoción y, según el mismo Breton afirma es el «gran refugio». Sin duda por este motivo es la principal fuente de emoción y por ello se dice que ha de ser convulsiva.

También según Ferdinand Alquié, son del dominio de la belleza la esperanza y no la posesión, la analogía y no la identidad, siendo la belleza dueña simbólicamente de la clave de los nexos misteriosos de las cosas y por tanto la que conduce al mundo intuido como a lo oculto, lo esotérico y lo mágico. Lo bello y lo maravilloso son lo capaz de hacer que un ser proyecte en otro infinitas posibilidades. Para los surrealistas la posibilidad máxima es la felicidad; la felicidad de

(3) F. Alquié, *op. cit.*, p. 170.
(4) Durozoi y Lacherbonnier: *Le Surréalisme*, Larousse, París, 1972, p. 143.
(5) Abastado: *Le Surréalisme*, Hachette, París, 1975, p. 171.
(6) Péret: *La parole est à Péret*, cit. por Abastado, *op. cit.*, p. 172.
(7) Breton: *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Ideés, París, p. 24.

la que, sin embargo, dentro del pensamiento de los surrealistas se peden hallar distintas concepciones. En Eluard tiene un carácter posesivo, para Aragon no tiene realidad [«no hay paraíso de ninguna clase» (8). «¿Os parece un fin en la vida la felicidad?, ¿os parece que existe?» (9)], mientras que Breton, en opinión de Alquié, aunque afirma «no quiero sacrificar nada a la felicidad: no tengo inclinación por el pragmatismo» (10), lo que realmente condena es el «pragmatismo, la búsqueda calculada y calculadora de una felicidad limitada y prudente, que pide la renuncia al sueño y a las exigencias esenciales del deseo» (11). Ninguno de ellos, sin embargo, niega el placer (el más audaz, Aragon, en *Le Paysan de Paris*, propone establecer una geografía del placer), ya se trate del alcanzado en el terreno erótico o del producido por las satisfacciones sensuales de otra índole, de modo que el erotismo está presente en la mayor parte de los primeros textos surrealistas. En este terreno, apuntan Durozoi y Lecherbonnier, jugaron un papel muy importante, de un lado, la liberación de la mujer (producida, afirman, al romperse con la ideología cristiana que la tenía sometida) y la de las «zonas oscuras del inconsciente, de los deseos [...]» (12), cuyo descubridor, Freud, establecía como puntos de apoyo de la vida contraponiendo el principio del placer al principio de la muerte, lo que, según estos autores, tiene un claro antecesor en Sade: «iniciador de una nueva moral en el amor, fundada en la libertad integral de las pasiones, índice de la realización total del hombre» (13).

Ahora bien, en este terreno la actitud de los surrealistas sufrió una evolución particular en cada uno de ellos, llegando Breton a condenar las ideas de Aragon, en *Libertinage*, en defensa del «amor electivo», división de posturas que aparece a raíz de la encuesta realizada en 1929 en *La Révolution Surréaliste*.

Sea cual sea la valoración del erotismo en los surrealistas, no se trata de un erotismo puro, sino que tiene interés en cuanto se relaciona con el deseo, en cuanto que éste tiende a identificarse con su objeto, lo que se logra de modo vivo por medio de la pasión. Breton dio a la pasión tanta importancia que llegó a decir: «la rebelión, una vez vacía de su contenido pasional, ¿qué queréis que quede de ella?» (14), y la rebelión era justamente su actitud. La pasión realiza

---

(8) Aragon: *Traité du style*, NRF, París, 1928, p. 85.
(9) *Ibid.*, p. 105.
(10) Breton: *Les pas perdus*, NRF, París, 1949, p. 8.
(11) F. Alquié, *op. cit.*, p. 23.
(12) Durozoi et Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 165.
(13) Durozoi y Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 165.
(14) Diálogo entre A. Breton y Aimé Patri en *Arts*, 16 noviembre 1951, cit. por Ferdinand Alquié, *op. cit.*, p. 72.

la síntesis entre el deseo y el espíritu, porque es por esencia desrealizadora, ya que hace dominar al principio del placer sobre el principio de la realidad. También el sueño tiene ese carácter. A propósito de él Ferdinand Alquié, en su *Philosophie du Surréalisme,* cita una frase de *Poisson soluble:*

> Ahora ella duerme, cara al infinito de mis amores, ante este espejo que el aliento terrestre empaña. Es cuando duerme cuando me pertenece de verdad [...]. Así para ser poseído por el deseo, el mundo debe verse privado de la duración de su estructura consciente; el sueño desrealiza al mundo (15).

Por ello, por el carácter eminentemente pasional que tiene el amor para los surrealistas, es por lo que puede decir Breton que es el lugar de ocultación de todo pensamiento, porque es donde se diluye la lógica, y se alcanza un estado de vida rayano al de la abolición del tiempo, cercano al de la trascendencia (Breton habla incluso de salvación, aunque salvación dentro del mundo, en el segundo manifiesto), negada repetidamente por ellos, siendo uno de los puntos de contradicción más evidentes del pensamiento surrealista.

El amor, sin embargo, para Aragon —aunque al principio colocó en primer término exclusivamente el placer y el erotismo— es fundamentalmente conciencia: «si no aman, es que ignoran», dice en *Le Paysan de Paris* (16). Y es tal vez él quien va más lejos en su intuición del sentimiento amoroso. Ya en la obra mencionada, junto a proponer una geografía del placer y a la afirmación que acabamos de considerar, proclama que el amor (al igual que hace Breton en repetidas ocasiones, llegando a identificarlo incluso con el arte y la poesía) es lo único digno de tener en cuenta, describiendo «las fuentes comunes del amor y de la imaginación, su confusión al nivel de mito, su rebasar la visión de la realidad y de las apariencias», porque «bajo la magia del deseo surgen imágenes, es decir, la facultad de inventar, pues *cada imagen, en cada ocasión, os fuerza* a revisar todo el universo» (17). Deja, pues, claro Aragon que es el poder de la imaginación el que convierte en realidad la síntesis del deseo y de su objeto, de lo subjetivo y lo real objetivo; es decir, el que revela el mundo surreal, el que da al amor su fuerza creativa. Y por medio de esa revelación reconcilia al hombre con la vida [«no hay solución fuera del amor» (18)] y con el universo.

(15) F. Alquié, *op. cit.,* p. 105.
(16) *Op. cit.,* p. 217.
(17) Durozoi y Lecherbonnier, *op. cit.,* p. 179.
(18) Breton: *Point du jour,* NRF, París, 1934, p. 75.

En esta reconciliación la mujer es la gran mediadora, la que reúne los misterios de la naturaleza, la que encierra la posibilidad de alcanzar el punto donde los contrarios dejan de ser vistos como contradictorios. Y aunque para evitar toda trascendencia Breton insiste en el amor individual, la mujer ocupa en el surrealismo el lugar de Dios. Para el mismo Breton, ella es «la única capaz de reconciliar a todo hombre con la idea de la vida» (19). Eluard, por su parte, responde a la pregunta «¿qué clase de esperanza pone usted en el amor?» (20): «La esperanza de amar siempre, pase lo que pase, al ser que amo», mientras que Aragon decía en *Le Paysan de Paris* (21):

> Mujer, sin embargo, ocupas el lugar de toda forma [...] eres el resumen de un mundo maravilloso, de un mundo natural, y eres tú quien renace cuando cierro los ojos. Tú eres el muro y su cimiento. Tú eres el horizonte y la presencia. La escalera y los barrotes de hierro. La eclipse total. La luz. El milagro [...].

La mujer encarna y simboliza, pues, el deseo terrestre, contiene el secreto del mundo y por ello seduce a los poetas, «porque el tiempo no tiene asidero en ella» (22). La mujer es, por ello, «la imagen misma del secreto, de uno de los grandes secretos de la naturaleza» (23), realizándose a través de ella «en el más alto grado la fusión de la existencia y de la esencia» (24). Con estas afirmaciones llega Breton a la máxima contradicción con sus propias teorías, y Ferdinand Alquié lo subraya categóricamente llegando a esta conclusión:

> De este modo el surrealismo, si describe con una exactitud y una profundidad tal vez desconocidas hasta él la experiencia humana del amor, no consigue dilucidar verdaderamente esta experiencia (25).

Y es que todos estos poderes que Breton atribuye a la mujer, y a través de ella al amor, tienen un carácter esotérico. Y Breton se niega a salir de una postura ambigua. La mujer, por otra parte, y determinada mujer, puede revelar los secretos de la naturaleza a través del amor precisamente porque es el «otro» y, como ya se ha dicho, lo «otro» hace nacer el deseo. Pero se trata de un «otro» muy determinado, un «otro» al que se reconoce de inmediato [«Sabes bien

---

(19) Enquete sur l'amour en *La Révolution Surréaliste*, número 12, 15 dic. 1923.
(20) *Ibidem.*
(21) NRF, 1926, p. 209.
(22) Breton: *Arcane 17*, Brentano's, New York, 1945, p. 96.
(23) *Ibidem*, p. 135.
(24) *Ibidem*, p. 140.
(25) F. Alquié, *op. cit.*, p. 130.

que al verte la primera vez te reconocí sin vacilar» (26), «Estamos reunidos más allá del pasado» (27)], concepto totalmente platónico, que permite enlazar al concepto de deseo el de nostalgia, puesto que se trata de algo que ya se conocía o cuya existencia se intuía. Platón, en *El banquete,* expone por boca de Aristófanes la teoría de que el amor tiene su origen en la existencia de un hombre doble que Zeus partió en dos para debilitarlo: «cada uno de nosotros no es por tanto más que una mitad de hombre que ha sido separado de un todo de la misma manera que se parte un lenguado. Estas dos mitades se buscan siempre. Los hombres que proceden de la separación de aquellos seres compuestos que se llamaban andróginos aman a las mujeres (28) [...] el amor tiene su origen, pues, en algo que en último término tenía la raíz en uno mismo, es decir, en algo que uno mismo es en el fondo de modo potencial. Esta es en cierto modo la teoría de Erich Fromm, según la cual el amor es una «forma de superar la separatividad [separateness] humana, la realización del anhelo de unión» (29), pero esta idea no la desarrollan los surrealistas. A diferencia de ellos, sin embargo, Juan Eduardo Cirlot la llevó a sus consecuencias últimas.

Cirlot, que al igual que los surrealistas considera el amor como fundamentalmente del «otro», empieza por definir el objeto de amor como «signo de invalidez, de la carencia del yo» (30). Para Cirlot como para los surrealistas, el amor es el vehículo de reconciliación con la totalidad cósmica, y por tanto con la vida —como era para Breton— y con su propia mismidad. El amor tiene también para el poeta un carácter mágico, más cercano de lo misterioso que de lo maravilloso, y por tanto un carácter más sacro, más ritual incluso en lo que se refiere al concepto de deseo y de gozo. Como para los surrealistas, el amor es aquello a través de lo cual él alcanza a realizarse, pero la realización, que para los primeros consistía en lograr la síntesis entre lo real objetivo y lo subjetivo, es para Cirlot la de la existencia y la esencia. A través del amor la existencia se convierte en intuición de absoluto, liberándose así del tiempo y por ende de todo movimiento, de todo discurso. Esto es, la primacía del ser sobre el llegar a ser equivale —y Cirlot lo ve muy claramente— al concepto de resurrección. La primacía consiste en ser resurrección, y la amada es aquello a través de lo cual ésta se verifica. Amar es, pues, ser en plenitud, alcanzar la forma definitiva del ser; por ello

---

(26) Breton: *Arcane 17,* op. cit., p. 35.
(27) Eluard: *Les yeux fèrtiles,* París, G.L., 1936, p. 57.
(28) Platón: *Diálogos.* Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1975, p. 112.
(29) Erich Fromm: *El arte de amar.* Ed. Paidos, Buenos Aires, 1966, p. 46.
(30) Cirlot: *Del no mundo,* Barcelona, «La esquina», 1969, p. 2.

ese concepto se halla estrechamente unido al de la muerte y también al de la nada, pues al cesar todo discurrir llega también el cese del discurso mental, que supone siempre un interrogante, un punto de partida y un punto de llegada.

Estos presupuestos condicionan también el concepto de la amada de carácter fundamentalmente esotérico, ya que es aquello a través de lo cual la resurrección se verifica. Todo ello no excluye el hecho de que Cirlot considere, al igual que los surrealistas, a la imaginación como el medio que permite el acceso al amor, como demuestra a través del *Ciclo de Bronwyn*. En primer término, pues, considera Cirlot el amor como demostración de la carencia fundamental del hombre, porque para él todo en la vida resulta una carencia. Por ello ésta no es sino una sucesión de muertes (no olvidemos que Eluard tiene un libro con el siguiente título: *Mourir de ne pas Mourir)*, liberarse de las cuales es uno de los primeros móviles de su verbo: «Deshazme de las muertes que en mí alientan» (31). En esa carencia, en esa ausencia, es justamente donde puede producirse el amor:

> *De la ausencia*
> *baja una forma grave que se apoya tembiando*
> *en el vértice lejano de la llama* (32).

Por ello «el verdadero amor sólo puede ser desgarramiento, porque pone de manifiesto la radical insuficiencia de cada ser humano» (33), o es, como quería Rilke, «acrecentamiento de la soledad» (34). Es decir, la otredad del objeto de amor que en los surrealistas despertaba la esperanza, en Cirlot da pie a un sentimiento pesimista en su punto de partida. Ello es debido a su maniqueísmo y a que todo cuanto existe de positivo pone de relieve lo negativo. Por ello la tensión entre los opuestos es en Cirlot tajante y dolorosa —«Si la vida es nada es porque en ella no lo somos todo» (35)—, porque no existe término medio. Y cuando sus sentimientos son positivos no se trata de la esperanza propia de los surrealistas, sino de una fe, una certeza tajante y sin apelativos. Así podrá decir:

> El deseo, necesario para que exista algo (todo), no terminará nunca si no terminamos con el universo, no ya con el planeta (36).

---

(31) Cirlot: *Cordero del Abismo*, Argos, Barcelona, 1946, p. 1.
(32) Cirlot: *Blanco*, Barcelona, 1961, sin páginas.
(33) Cirlot: «Introducción al surrealismo», *Revista de Occidente*, Madrid, 1953, p. 384.
(34) Cit. por Cirlot: *El pensamiento de G. de Nerval*, p. 275.
(35) Cirlot: *Del no mundo*, p. 8.

Este dualismo a ultranza se observa también en el concepto de la mujer, siempre vinculada a los conceptos de Eros y Thanatos, cuyo papel en la obra de Cirlot es importantísimo. El estudio de la evolución de su imagen a lo largo de ésta es lo que pone en claro definitivamente su concepto del amor. Desde el comienzo la imagen femenina se reviste en la obra de Cirlot de ese doble aspecto. Por una parte surge de sus páginas, como se vio, «sobre cumbres perdidas en la sombra, / que el tiempo tenebroso ha derramado» (37) la Doncella dotada de poder salvador. «¡Hermana mía! Sangre que vienes con un vestido de lirios encendidos, corriendo por los prados desnudos de la rotunda primavera, ¡no me rechaces! ¡Acoge mi arenal moribundo! ¡Desciende hasta mi rosa de aceros desgarrados!» (38). Por otra surge Lilith, que, al contrario de la Doncella que se presenta en la cumbre, lo hace cuando «sombras llenas de muerte y de ternura / bajan por la escalera de lo absorto» (39), y, en lugar de un carácter salvador, «Ella sabe tomar de mis raíces / ... / las gotas de esa sangre que respira» (40). Ya se trató de ese personaje en el capítulo V, pero quiero subrayar ahora que su esencia está estrechamente unida a la de la Doncella. Lilith se asimila a la imagen de la Magna Mater, o la Madre Terrible, como también Anahit (41), a la que el poeta llama «Doncella de la muerte» en su poema «Anahit», dedicado a la que todo lo disuelve en aguas, a la que formula esa pregunta:

Dilacerada en mí, te reconozco,
cartaginesa absorta que vacilas
al borde de la fuente criminal.
¿Sueñas que el destrozado resucite? (42).

Y le impreca:

Señora de las aguas, mar de llamas,
tú lo disuelves todo en tu ser,
sólo con levantar la rosa negra
del laberinto inmenso que desatas (43).

(36) *Ibidem*, p. 8.

(37) Cirlot: *Seis Sonetos y un Poema de Amor Celeste*, Barcelona, 1943, sin páginas.

(38) Cirlot: *En la Llama*, Barcelona, Argos, 1945, sin páginas.

(39) Cirlot: *Segundo canto de la vida muerta*, Barcelona, 1953, p. 6.

(40) *Ibid.*, p. 7.

(41) Anahita y Mitra se mencionan ahora junto con Aura Mazda como si formara una trinidad de deidades [...] se la describe como diosa de los ríos y partadora de la fertilidad [...]. Anahita se hizo después muy conocida en el mundo y se la asimiló a diosas como Ma, Cibeles, Isthar y Afrodita».—Jacques Finegan: *Esplendores de las antiguas religiones*, tomo 1, Caralt ed. Barcelona, 1964, p. 123.

(42) Cirlot: *Anahit, Poesía 1966-1972*, Editora Nacional, Madrid, 1974, p. 54.

(43) *Ibid.*, p. 57.

Anahit es, sin embargo,

Demonio sobre el lago de mercurio,
ángel desde un espacio que no sé (44).
Relámpago de esencia en la existencia:
eres (45).

Incluso en el *Ciclo de Bronwyn* la amada encarna en un comienzo estos dos aspectos: no hay que olvidar que ya Freud definió la esencia del ser como Eros contraponiéndolo a la muerte, que afirma el principio del no ser y, según el comentario de Marcuse, «es el *fracaso* del Eros, la falta de satisfacción en la vida, el que aumenta el valor instintivo de la muerte». Dice Marcuse más adelante:

> Las imágenes de Orfeo y Narciso reconcilian Eros y Tanatos. Recuerdan la experiencia de un mundo que no está para ser dominado y controlado, sino para ser liberado (46).

Orfeo, como se vio, aparece repetidamente en Cirlot, así como Eurídice. Dice el poeta a Eurídice-Perséfone, a la que llama «incierta renacida»:

En las raíces secas de tus siglos
y en tu corona de raíces muertas
rechinan los silencios de lo no (47).

Y es que el propio Cirlot afirma:

> Lo absoluto linda siempre con la muerte porque en el mundo fenoménico no puede darse lo absoluto (48).

No obstante, a medida que el poeta avanza en su experiencia amorosa, la amada va adquiriendo más y más un carácter fundamentalmente positivo, asimilándose a la totalidad cósmica (lo cual sucedía ya en un principio, como en el poema «La esposa», de *Poemas*, publicado junto con *Arbol Agónico*, 1942-45: «... / Tú eres mi cuerpo que no tengo, / mi firme dulzura descifrable / de sol terrestre / mi blanca pradera, desde siempre / ...»), y sus poderes son creadores de vida más que destructores (se veía ya en *Cordero del Abismo).* En el *Segundo canto de la vida muerta* dice:

---

(44) *Ibid.*, p. 56.
(45) *Ibid*, p. 57.
(46) Marcuse: *Eros y civilización*, op. cit., p. 108.
(47) Cirlot: «Orfeo», en *Poesía 1966-1972*, op. cit., p. 99.
(48) Cirlot: «Bronwyn (simbolismo de un argumento cinematográfico)», *Cuadernos Hispanoamericanos* número 247, julio, 1970, p. 9.

La dueña de la llave me ha tocado
con sus siete palabras de armonía:
luz, fidelidad, sueño, amanecer,
amor, resurrección, eternidad (49).

... ...
La mano aproximó su gesto suave,
las puertas temblorosas descansaron (50).

... ...
Yo vi cómo las alas de su cuerpo
rompían los vestidos de mi espíritu.
Yo vi cómo la música interior
rasgaba una pirámide de fuego.

Allí vagaban pálidos ramajes,
esferas alumbradas desde dentro,
palabras o reflejos de otros mundos.
El corazón mostraba sus momentos (51).

De este modo progresivo la amada se irá definiendo poco a poco como mensajera del más allá, porque, como ya se ha dicho, para Cirlot «la intuición del amor es absoluta» (52). En este punto se halla el poema «La doncella de las cicatrices», dedicado a la *brat nuhra*, doncella de la luz, según la mitología siria, «enviada por las deidades a este mundo para guiar a los hombres [...]. Para los sufíes el hombre, al tercer día de su muerte, en el puente de Chinvat, se encuentra —en medio de un paisaje llameante— con una doncella bellísima que es su propia alma. Unidos eternamente forman el *ángel*, el andrógino primordial (de Platón) restituido para la vida superior del amor perfecto que no excluye el amor en Dios [...]» (53). Alcanzar la unidad es el gran logro del amor. Ya en el *Segundo canto de la vida muerta* se preguntaba:

¿Dónde están mi unidad y mi presencia?
¿Dónde está mi palacio transparente? (54).
Los fuegos de este mundo se reflejan
en las hogueras negras de aquel otro
que brota en los momentos del terror
cuando el cielo interior se escinde en dos
y la rueda final se multiplica
acercándose al límite frenético (55).

---

(49) Cirlot: *Segundo canto de la vida muerta*, Barcelona, 1953, p. 2.
(50) *Ibid.*, p. 3.
(51) *Ibid.*, p. 5.
(52) Cirlot: *Del no mundo*, op. cit., p. 2.
(53) Cirlot: «El pensamiento de Gérard de Nerval», *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, noviembre, 1967, p. 268.
(54) Cirlot: *Segundo canto de la vida muerta*, op. cit., p. 12.
(55) *Ibid*, p. 14.

Con ello deja patente su dualismo platónico, lamentándose más adelante:

> *Estar con mis dos cuerpos en el aire*
> *mientras un corazón de peso eterno*
> *entrelaza mis fibras con guirnaldas*
> *de crisol subterráneo y resistente* (56).

«El hombre llega a sí mismo sólo cuando la trascendencia ha sido conquistada —decía Marcuse—, cuando la eternidad ha llegado a ser presente en el aquí y ahora» (57), y esta conquista de la eternidad sólo la concibe Cirlot a través de la unión mística. Por ello el sentimiento del amor irá cobrando, a partir de «La doncella de las cicatrices», un carácter cada vez más depurado, y la amada —que sólo fue realmente de carne y hueso en sus primeros libros, como en *Donde las lilas crecen*— tendrá ante todo el valor de símbolo máximo de anulación de la dualidad, puesto que en ella se encarna «lo que renace eternamente», que junto al concepto de carencia nacido del ser-dejando-de-ser, como quedó expresado en el capítulo V, constituye la «Tri-unidad» permanente de la dialéctica de Cirlot. Así, pues, el poeta afirma:

> La que llamó *Bronwyn*, en poesía, es el centro del «lugar» que, dentro de la muerte se prepara para resucitar; es lo que renace eternamente (58).

Y ese resucitar, o mejor esa resurrección, se logra justamente por medio de la unión mística, por medio del amor, un amor bien distinto al de los surrealistas, un amor que une esencia y existencia, que es trascendencia pura, que es, en resumen, la plenitud del propio ser, ya que la amada supone la actualización de toda potencia. Por ello la amada pasará a ser «Daena», representando la propia alma en plenitud tal como se presenta en el momento definitivo, es decir, el de la muerte, y luego «Shekina» o aspecto de Dios en el mundo. Ya en los aforismos *Del no mundo* Cirlot, al hablar de la invalidez del yo que suponía el objeto de amor, afirmaba:

> Amar «lo otro» es no poder amar suficientemente lo uno, lo Uno. Es decir, ni el centro ahumano de la mismidad, que cabría imaginar inespacial e intemporal, esto es, acircunstancial (59).

---

(56) *Ibid*, p. 15.
(57) Marcuse, *op. cit.*, p. 119.
(58) Cirlot: *Del no mundo*, op. cit., p. 8.
(59) *Ibid*, p. 4.

La vía mística es, pues, el único medio de vencer el dualismo platónico, de reconstruir el «ángel». Y es, en contra de lo que las apariencias simulan —según muchos tratadistas—, el modo más perfecto de amor. Así, Erich Fromm afirma:

> El amor erótico, si es amor, tiene una premisa. Amar desde la esencia del ser y vivenciar a la otra persona en la esencia de su ser. En esencia todos los seres humanos son idénticos. Somos todos parte de Uno; somos Uno (60).

Y recordándonos que en las Sagradas Escrituras se dice «amarás al prójimo como a ti mismo», dice:

> [...] el amor a los demás y el amor a nosotros mismos no son alternativas. Por el contrario, en todo individuo capaz de amar a los demás se encontrará una actitud de amor a sí mismo. El *amor, en principio, es indivisible en lo que atañe a la conexión entre los «objetos» y el propio ser* (61).

Y más adelante dice que la persona egoísta es «básicamente incapaz de amar» y «el egoísmo y el amor a sí mismo, lejos de ser idénticos, son realmente opuestos» (62).

Pero una vez producida la unión mística, ¿qué es lo que se revela al poeta?:

> *La sideral condensación del cielo,*
> *viendo cómo del no se eleva el sí* (63).

En apariencia revela, pues, la unión de los contrarios, si bien esto es ante todo una forma de expresión, porque justamente aquello que revela es lo inexpresable, algo relacionable, sin duda, con la «Nada absoluta» de Meister Eckart. Decía Cirlot en el *Segundo canto de la vida muerta:*

> *Es mi tercera mano*
> *la que tiene la llave*
> *del cuarto más profundo*
> *donde todo se ignora* (64).

Pues el amor es un éxtasis hacia y desde el no saber:

> *Hay un sublime tránsito infinito.*
> *Hay un camino blanco entre la niebla* (65).

---

(60) Erich Fromm, *op. cit.*, p. 70.
(61) *Ibid.*, p. 74.
(62) *Ibid.*, p. 76.
(63) Cirlot: «Orfeo», en *Poesía 1966-1972*, op. cit., p. 102.
(64) Cirlot: *Segundo canto de la vida muerta*, op. cit., p. 9.
(65) Cirlot: «En su nombre», *Cordero del abismo*, op. cit., p. 16.

Y sólo a ciegas logra desposarse con lo desconocido:

En tinieblas alcanzo
el anillo de sombras (66).

«El hombre sólo puede conocer la negación, y nunca la posición de la realidad esencial», dice Erich Fromm y cita a Eckart:

> Mientras tanto el hombre no puede conocer lo que Dios es, aunque tenga plena conciencia de lo que Dios no es... Así, satisfecha con la nada, la mente clama el bien supremo (67).

Para Meister Eckart, «El Divino es una negación de las negaciones, y una negativa de las negativas... Todas las criaturas contienen una negación: una niega que es la otra» (67).

Es tan sólo como una consecuencia ulterior que Dios se convierte para Meister Eckart en «la Nada absoluta», tal como la realidad esencial es el «En Sof», lo Sin Fin, para la Cábala. Precisamente de la Cábala toma Cirlot el nombre de Shekina, que dará a Bronwyn en los últimos poemas.

Por todo lo dicho hasta ahora se ve claramente que Bronwyn es la amada, pero esta amada tiene un carácter muy particular:

> El tercero de los caminos recorridos por Cirlot en su viaje al fondo de la noche poética—afirma Azancot (68)—es, quizá, el máximamente insólito, aunque pueda encontrársele precedentes en los que siguieran Hölderlin, Novalis y Nerval. Su arranque fue de una extrema banalidad: la visión de una mujer en una película—obsérvese el paralelismo con el descubrimiento nervaliano de Jenny Colon en una representación teatral—provoca en Cirlot, ya maduro, un súbito y milagroso enamoramiento que dará lugar a una quête místico-erótica de seis años de duración (1966-1971) y a diecisiete libros centrados en la figura, pronto mítica, origen de la misma: *Bronwyn*, la doncella celta encarnada por la actriz Rosemary Forsythe.

Se trata de la película *El señor de la guerra*, de Franklin Schaffner, basada en el drama de Leslie Stevens *The Lovers*. El propio Cirlot nos habla de ella en su ensayo *Bronwyn. Simbolismo de un argumento cinematográfico:*

> La obra ofrecía un verismo escrupuloso en la reconstrucción arqueológica del siglo XI y un argumento particularmente intere-

(66) Cirlot: *Tercer canto de la vida muerta*, Barcelona, 1954, p. 6.
(67) Erich Fromm, *op. cit.*, p. 93.
(68) Prólogo, en Cirlot: *Poesía 1966-1972*, op. cit., p. 22.

sante, original, cargado de símbolos y evidentemente fundamentado en leyendas célticas (69).

Y fue sin duda este ambiente perfectamente evocado e impregnado de símbolos lo que hizo que el poeta se dejara atrapar tan hondamente, viendo encarnado un sentimiento vago ya vivido por él cuando escribió *Un poema del siglo VIII,* como confiesa en una nota a su publicación.

El argumento de esta película lo resume Cirlot en un artículo del que extraigo algunos párrafos·

> Un hombre que ha guerreado veinte años, un normando, señor feudal dependiente del duque de Brabante, llega a unas tierras extrañas que los piratas frisios atacan periódicamente. Tiene una gran torre para proteger a sus vasallos célticos que entregan la novia al señor en la noche de bodas. [Cuando llega al lugar, él se horroriza; y a la vez «teme» el lugar. Y no se equivoca. Parece como si ese hombre de guerra, vestido de hierro, hubiera leído *El origen musical de los animales símbolos* de Marius Scheneider (1946), donde se explica el pantano como «lugar» específico de la descomposición anímica del que luego sólo se puede salir por el «muro del sufrimiento».] Entonces ve a Rosemary Forsythe, la protagonista —la ve desnuda, salir de un lago y va a casarse—. Es Bronwyn. La exige, la tiene y la retiene. Le da el anillo de su padre a una sierva, a una porquera. Y ha de matar a su hermano que se opone. Se le subleva el pueblo. Muere el héroe finalmente tras perder a la que tanto le costó (70).
>
> Bronwyn, ¿valía la pena? Pierde por ella el favor de su señor, su honor, sus armas, el sentido de su vida y, por fortuna, también su vida. Valía la pena, porque él estaba ya en el momento de su ocaso. Estaba «maduro para la muerte» (de nuevo Nietzsche). Bronwyn, ¡qué belleza dorada, extraña hecha de altanería meramente humana, no social, hecha de erotismo! (un rostro, unos ojos, una boca..., como él dice. En un poema escandinavo de ese mismo tiempo se habla de una doncella cuyos brazos «dan luz al aire y al mar» —así es Bronwyn) (70).

En este artículo llega Cirlot a la siguiente conclusión:

> Bronwyn es Eva rediviva. Y el fruto que ofrece no se puede rechazar precisamente porque lleva en línea recta al ocaso, a la expulsión del propio paraíso, aunque sea éste un paraíso pobre, de torre normanda entre tierras pantanosas con súbditos como animales acobardados que esperan la fecundidad de sus mujeres del acto mágico —y ¡tan breve!— de la noche de la cesión. Bron-

(69) *Op. cit.*, p. 1.

(70) Cirlot: «El ocaso de un señor de la guerra. Bronwyn», en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 18 febrero 1967.

wyn es Isis, la de los mil aspectos, cuyo carácter proteico le permitió infiltrarse en el Imperio Romano, más celoso de sus dioses de lo que dice la historia al uso, y que permitió a la egipcia asimilarse a la Magna Mater, a Juno, Venus, Diana y todos los aspectos femeninos del Cielo. Bronwyn es «la Sol», mientras el hombre es «el Luna» («Die Sonne. Der Mond»), esa inversión de poderes que nos viene, con doble sentido, no sé si de Brabante, pero sí —más allá de Alemania— de Suecia y de Estados Unidos, aunque no necesita lanza (ni pistola ametralladora) la «mensajera» para hacer que el «señor» se humille, mate, ceda y cambie su primogenitura por un plato, no de lentejas, pero sí de flores vivas. ¿Quién es Rosemary Forsythe? No le hemos visto nunca, fuera de ese pantano de Brabante, vestida con un burdo lienzo blanco, sucio, pero taladrando el horizonte con una llamarada terrible, la del Signo.

Pero Bronwyn es también «el reverso de Ofelia». Mientras ésta, rechazada por el héroe Hamlet, se ahoga en las cenagosas aguas del río, Bronwyn sale de esas mismas aguas para derrotar al nuevo Hamlet (71). Y éste es también uno de los motivos que generaron la extraña pasión vivida por el poeta, porque como él mismo comenta:

> El rechazo de Ofelia es uno de los actos más extraordinarios realizados por un ser humano en la historia literaria [...] Bronwyn sale del agua para que el señor se enamore de ella, pierda su feudo, su vida misma, es decir, para hacer con «él» lo que Hamlet hizo con Ofelia [...].
>
> Bronwyn-Ofelia sale de las aguas primordiales, éste sí que es un hecho real y arquetípico [...]. Ofelia retorna. No sabe (siendo Bronwyn) que va a causar ella ahora la pérdida de Hamlet. Ni la animan anhelos de venganza. Sólo quiere darse. Pero como dijo Pascal en su lecho de muerte, el ser humano, «que no se pertenece a sí mismo, engaña si se da» (cito de memoria), y así puede causar tanto mal dándose como rechazando [...]. Pero, en verdad, es cierto que cuando Bronwyn emergió de las aguas pantanosas «sentí» que era Ofelia que volvía, y hubiera querido ser Hamlet para pedirle perdón por la escena del rechazo, explicarle al menos la causa, antes de que ella enloqueciera y enloqueciera yo y dejar que la muerte —la de Hamlet o la del «señor de la guerra»—, es lo mismo, me cerrara estos ojos sólo humanos, que no saben ver ángeles (72).

Se trata, pues, de un sentimiento hondamente vivido, desencadenado, sin embargo, por un ente de ficción. Un ente capaz de polarizar todo el mundo simbólico en que el poeta se movía, pero ente

---

(71) Riera Clavillé: «¿Quién es Bronwyn? (Entrevista con J. E. Cirlot), *Revista Europa*, 15 enero 1968.

(72) Cirlot: «El retorno de Ofelia», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 24 marzo 1967.

de ficción al fin. El poder de la imaginación se manifiesta, pues, más creativo en Cirlot que en los surrealistas, llevándole a afirmar con Unamuno que los entes de ficción son reales, «absolutamente reales en tanto que entes de ficción» (73). En otro artículo justifica el poeta los sentimientos por él experimentados:

> Nada parecé más absurdo, al primer momento, que la expresión de «sentimientos imaginarios». Luego puede venir una primera aclaración: son emociones, incluso mantenidas —esto es, transformadas en sentimientos— que se deben a estímulos de «realidad secundaria», o sea, más bien imaginarios. En uno de sus más célebres ensayos, Jean Paul Sartre sitúa bajo el epígrafe de «sentimientos imaginarios» los éticos e incluso los literarios (74).

Y para aclarar más el concepto explica en qué consisten los sentimientos reales, a saber:

> [...] los despertados por seres, sucesos, entidades que se hallan dentro del mundo, del mundo inmediato al que experimenta emociones a su propósito —y añade—: Pero si enfocamos el estudio de los «sentimientos imaginarios» a una luz de un análisis histórico, tomando en cuenta, mejor que al hombre «normal», al que necesita refugiar en una forma cualquiera de su creación su «exceso» vital o anímico, vemos que la frontera no es muy clara entre unas y otras emociones. Para muchos biógrafos, el amor de Petrarca por Laura fue una serie de imaginaciones concertadas por medio de versos y de fugaces entrevistas platónicas que tenían muy poco que ver con el amor (74).

Cirlot, como se ve, no necesitó siquiera de «fugaces entrevistas platónicas», para él fue suficiente su pensamiento. Dice también en el citado artículo:

> [...] cabe creer, con el ya lejano Huysmas y su estética «decadente», que no toda la vida de la fantasía ha de terminar «utilizada, de un modo o de otro. El pensamiento es bastante» [...] pues, lo que al fin de cuentas, descubren los *sentimientos imaginarios*, experimentados ante o por un ente de ficción, es que *todo es imaginario* y sólo una diferencia de grado separa la *realidad* de un ser vivo con el que, aquí y ahora, nos enfrentamos, de otro ser conocido —y acaso amado— antaño, de un tercer ser, supuesto por una creación teatral, cinematográfica, pictórica o literaria, e incluso de un ser enteramente inventado, de pies a cabeza (con alma y todo) por el soñador, o por el creador si tal cosa se propone (74).

---

(73) Cirlot: «¿Qué es de Rosemary Forsythe?», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 19 febrero 1969.

(74) Cirlot: «De Sartre a Bronwyn (Rosemary Forsythe). Los sentimientos imaginarios», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 5 enero 1968.

Finalmente confiesa:

> Habrá quienes han nacido para lo imaginario y sólo en ello se sacian plenamente; por eso, inconscientemente a veces *eligen* las negaciones de lo real y se han de refugiar en sus mundos mentales (74).

Veamos ahora lo que dice Marcuse sobre la imaginación y su creativo poder de síntesis: «La fantasía juega una función decisiva en la estructura mental total, liga los más profundos yacimientos del inconsciente (el arte), los sueños con la realidad: preserva los arquetipos del género, las eternas, aunque reprimidas, ideas de la memoria individual y colectiva, las imágenes de libertad convertidas en tabús» (75). Y unas páginas más adelante: «La metapsicología de Freud devuelve aquí sus derechos a la imaginación. Como un proceso mental independiente, fundamental, la fantasía tiene un auténtico valor propio, que corresponde a una experiencia propia —la superación de una realidad antagónica—. La imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, la felicidad con la razón. Aunque esta armonía haya sido convertida en una utopía por el principio de la realidad establecido, la fantasía insiste en que puede y debe llegar a ser real, en que detrás de la ilusión está el conocimiento» (76), y:

> La fantasía es cognoscitiva en tanto que preserva la verdad del gran rechazo, o, positivamente, en tanto que protege contra toda razón, las aspiraciones de una realización integral del hombre y la naturaleza que son reprimidas por la razón (77).

Esto es lo que alcanza Cirlot a través del amor: el conocimiento de lo inefable, aquello a cuya comprensión la razón se niega. Por ello Bronwyn es la que renace eternamente de las aguas, la mensajera del más allá, la Daena, yo celeste, yo de la luz o ánima tal como se aparecía en el momento de la muerte, constituyendo a la vez la representación de lo amado, en la mística sufí. Dice Leopoldo Azancot:

> Familiarizado con el pensamiento de los sufíes Ibn Arabî y tal vez Rûzbehân Baqlî de Shîraz, quienes sentaron las bases de una religión mística de la belleza física que encuentra en el amor humano la iniciación al amor divino, Cirlot descubrió con su carne, con su alma y con su espíritu —con su ser total— que lo visible y lo sensible —en este caso la figura de Bronwyn— son un velo

---

(75) Marcuse, *op. cit.*, p. 137.
(76) *Ibid.*, p. 140.
(77) *Ibid*, p. 154.

que puede transformase en espejo teofánico, en lugar de la epifanía del atributo divino por excelencia: su belleza; de esa Belleza increada que sólo es visible en los rostros bellos que la manifiestan (78).

Y dice luego:

El místico sufí aspira a convertirse en el ojo por el cual Dios se contempla a sí mismo, y piensa que, para conseguirlo, tiene que regresar a un estado anterior a la oposición sujeto-objeto, a un estado en el que el Ser Divino sea vivido como el Sujeto absoluto para cada existencia, a un estado que encuentra su expresión definitiva en la formulación neoplatónica: el Ser Divino es, a la vez, el amor, el amante y el amado (79).

Bronwyn es finalmente para Cirlot la Shekina, o presencia de Dios en el mundo según la doctrina de la Cábala hebraica. «Por encima del mundo sefirótico, a través del cual Dios se manifiesta, permanece escondido el mundo inaccesible del *En-Sof*, el Infinito... Pero si el *En-Sof* y el mundo de los *sefirot* aparecen necesariamente a los ojos del hombre como dos mundos distintos, según el *Sefer Yetsirah*, lo son del mismo modo que la "llama" unida al "carbón ardiente", pues "el Eterno es Uno y no tiene segundo"..., pero la Cábala distingue *provisionalmente* una Unidad aparente que no compromete a Unidad verdadera de Dios... El décimo sefirot, realeza, representa la "Residencia Divina", o la "Presencia de Dios", que los caballistas llaman "Shekina"... La "Shekina" está en el "exilio" desde la Caída, desde el pecado de Adán. No habrá verdadera Unidad-reencontrada —que por medio de la unión de Dios y de la *Shekina*» (80)

Por ello en Bronwyn se reúnen todos los simbolismos vitales de Cirlot. A través de ella vence al tiempo (para él, uno de los grandes medios de abolición de éste es la identificación con épocas históricas pasadas), sumergiéndose en el mundo medieval:

Toma mi oscuro anillo inmemorial.

Mi armadura deshecha se deshace
y de sus mallas muertas salen fuegos
azules, Bronwyn; puedo verlos, tiemblan.

Tiro el guante de hierro, soy tu siervo.
El mar que me acompaña por un mar
de sombra se deshace en el vacío.

Estoy cansado de estar muerto y ser (81).

(78) Cirlot: *Poesía 1966-1972*, op. cit., p. 22.
(79) *Ibid.*, p. 23.
(80) A. D. Grad: *Pour comprendre la Kabbale*, Dervy, París, 1975, pp. 83 y 84.
(81) Cirlot: «Bronwyn», I, en *Poesía 1966-1977*, op cit., p. 169.

Y vence el espacio:

Resucitado ya, no sólo muerto
abro las cataratas de la roca
y desgarro los velos espaciales.
Detrás del universo estamos juntos.
Más allá de las llamas y los mares.

La distancia no es más que una palabra (82).

Ella es el universo:

El universo es tú.
El mar son las estrellas de una voz
con mi respiración, y al mismo ritmo
que mi candente boca de ceniza (83).

Ella encierra en sí la rosa, símbolo de la plenitud del ser:

Bronwyn,
son rosales estáticos,
son nubes de oro rosa,
son cielos de las flores,
lo que tienes en tu
luz (84).

Bronwyn es el sol, es la oscura, la Negra-como-dorada:

Negra de salvación como dorada,
roca de soledad entre la sola
sombra que me traspasa con su nada,
océano del no en que cada ola
es una transparencia exasperada (85).

Bronwyn es la luna:

Doncella de las luces de la luna,
luna del cielo gris de la doncella (86).

Bronwyn es la señora, es la princesa:

Princesa prisionera de la nada,
princesa prisionera de la suerte,
princesa prisionera de la muerte,
princesa del abismo en la mirada.

---

(82) Cirlot: «Bronwyn», IV, en *ibid.*, p. 186.
(83) Cirlot: «Bronwyn», VII, en *ibid.*, p. 206.
(84) Cirlot: Bronwyn», IV, en *ibid.*, p. 185.
(85) Cirlot: «44 sonetos de amor», en *ibid.*, p. 135.
(86) *Ibid.*, p. 141.

Princesa de la noche de la espada,
princesa de la noche de lo inerte,
princesa de la noche que se vierte,
princesa sin amor y enamorada (86).

Ella encierra la plata (en el capítulo siguiente expondré el simbolismo del *palacio de plata):*

La plata de tu frente silenciosa
es de color azul, de color rosa.
La plata de tu frente tenebrosa

gime bajo la noche de tu losa (87).

Por ella, secretamente, entra el poeta en la eternidad:

Horizontes de fuego nos circundan.
Contemplo el puente blanco del encuentro
entre praderas rosa y amarillas.
... ...
Secretamente eternos, pero solos
entre las altas aves del silencio.
... ...
Secretamente eternos, pero solos,
entre restos oscuros que palpitan
rezan lo inconcebible y se mutilan
ignorándose siempre.
... ...
El puente está esperando entre las llamas (88).

Bronwyn es, finalmente, la única, la mágica [«Unica/rúnica» (89)], es la blanca y la «ni»:

roca de roca que
blanca de blanca para
de tránsito transido
estando
traspasado de fin
roca de runas reina
+
y Bronwyn ni (90).

CLARA JANES

Plaza San Juan de la Cruz, 8.
MADRID-3.

---

(87) *Ibid.*, p. 146.
(88) Cirlot: «Bronwyn», VIII, en *Poesía 1966-1977*, op. cit., p. 206.
(89) Cirlot: «La quête de Bronwyn», en *ibid.*, p. 255.
(90) Cirlot: «Donde nada lo nunca ni», II, en *ibid.*, p. 318.

LA CASA Y LOS VALORES DE LA INTIMIDAD EN EL **LAZARILLO**

A una intuición poética más que a su condición de filósofo de las ciencias debemos el hecho que Gastón Bachelard haya escrito su *Poética del Espacio* (1). A través de ella Bachelard ha discurrido profundamente por los corredores de una fenomenología de la casa y entes afines, el nido, la concha, etc. Y al revelarnos las imágenes y los valores de la intimidad, que irradian del sótano o de la buhardilla, de los cajones, arcones o armarios, su fina disquisición deviene un análisis de la imaginación poética, aplicada a la casa —la morada esencial entendida como un «instrumento de análisis del alma humana»—. Las imágenes elementales que proceden exclusivamente del *espacio feliz* son el objeto de su estudio; así, su poética deriva sólo del examen fenomenológico del valor de los espacios que protegen al ser contra las fuerzas hostiles del mundo exterior. De allí también el calificativo que acuña, *topofilia,* estudio psicológico y sistemático de los parajes de nuestra vida íntima, aquellos de donde irradia la dicha —y en donde la casa, tanto la natal como la que es producto de nuestras ensoñaciones, ocupa un lugar preferente—. En ella el ser humano se halla localizado dentro de una posición de fuerza, que proviene de su estar o existir venturosamente en el mundo, vale decir, amparado. Los espacios hostiles en los que el individuo se halla sin protección o degradado, sometido a las fuerzas adversas del prejuicio o del desprecio social, o a la dura lucha por la vida que tiende más a envilecer que a enaltecer apenas si son evocados por contraste, sólo con el intento de realzar todavía más los espacios felices (2). En este punto, sin embargo, nos preguntamos qué forma hubiera asumido una supuesta poética del espacio íntimo cuyo sujeto agente fuera un nacido en el cauce de un río como el antihéroe lazarillesco; y hacia 1554

(1) *La poétique de l'espace.* Presses Universitaires de France. 5éme. édition Bibliotheque de Philosophie contemporaine, 1967. Manejo también la edición española en la traducción de Ernestina Champourcín. Fondo de cultura económica (México-Buenos Aires, 1965).

(2) G. Bachelard ha sido consecuente con su posición; si su reflexión pretendía ser sincera no podía asumir otra forma que la de la felicidad, porque esta es la perspectiva que adopta.

en una España que ofrecía ya al mundo el espectáculo de su grandeza y de su miseria social. ¡Cuántos valores e imágenes de una venturosa intimidad, es decir, cuánto espacio feliz no hubiera tenido inevitablemente que cambiar de signo!

Nosotros, violentando la dulce realidad del espacio feliz, nos aplicaremos al topoanálisis de los valores de intimidad en el *Lazarillo de Tormes* (3). Acaso, a través del estudio de la presencia de la casa y de su entorno afectivo, se nos revele un aspecto de la existencia de Lazarillo en cuanto ente doméstico, casero y desafortunado (4).

TRATADO PRIMERO

El hecho que el narrador, Lázaro, sea un solitario desde su más temprana infancia, y que en la historia de las formas narrativas el *Lazarillo de Tormes* «represente la primera aparición significativa del mito del huérfano», y que ésta sea una de las condiciones de sú considerable originalidad e influencia, ha sido ya notado por C. Guillén (5). Esta observación resulta sugestiva para nosotros por dos cosas: la primera, porque se destaca la soledad del protagonista y con ello su desamparo: inauguración del mito del huérfano; y segunda, porque esta orfandad implica el desarrollo temporal de una relación del niño Lazarillo —y más tarde del Lázaro adulto— con su entorno inmediato, o sea, con la presencia o la ausencia de una casa u hogar en su vida y las implicaciones que ello trae consigo.

Uno de los motivos picarescos que la crítica ha sido unánime en señalar —y que incide en el tratamiento de nuestro estudio— es el motivo del nacimiento incierto y desdoroso del protagonista (6). Sabemos también que de este hecho arranca toda una secuela de acontecimientos que conforman la conducta del antihéroe (7). Por nuestra

---

(3) Cfr.: Mario Rodríguez F., «La búsqueda del espacio feliz: La imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda», en *Anales de la Universidad de Chile*, año CXXIV/N: 157-160 (enero-diciembre de 1971), 217-227. Su análisis, aplicado a las moradas nerudianas, es una prueba de lo fecundo del análisis de los espacios y los valores de la intimidad, según la aplicación de la *Poética del espacio*.

(4) El vocablo *fortunas* conlleva una significación negativa. Según Corominas, *Dicc. crítico etimológico de la lengua cast.* s. v hacia 1300 tiene ya el sentido eufemístico de «borrasca» para no emplear palabras más alarmantes. Martín de Riquer en la nota 7 de su edición de *La Celestina y los Lazarillos*, véase página 590, advierte que no debe entenderse sólo como casos venturosos como en la lengua actual, sino como azares, casos desgraciados o venturosos; y los casos de fortuna que se dan en el *Lazarillo* corresponden más bien a esta última acepción: por esto los casos de fortuna lanzarillescos se insertan en el espacio doliente más que en el feliz.

(5) *Lazarillo de Tormes and El Abencerraje*, ed. Claudio Guillén, New York, Dell, 1966, p. 12.

(6) M. Herrero García: «Nueva interpretación de la novela picaresca», en *Revista de Filología Española*, XXIV, 1937, pp. 343 y ss.

(7) N. P. Dunn: «El individuo y la sociedad en *La vida del Buscón*, en *Bulletin Hispanique*, LII, 1950, pp. 375 y ss.

parte hemos de considerar una vez más las circunstancias que rodearon el nacimiento de Lazarillo, si queremos percibir a qué clase de espacio se inserta al nacer; y qué valores de intimidad se le ofrecen o se le niegan, entendiendo que de tales circunstancias dependerá su conducta posterior.

La aceña natal

En el tratado primero, narrado desde la perspectiva de una «casilla», en donde Lázaro adulto convive con su mujer y manceba del arcipreste de San Salvador —ya llegará el momento en que califiquemos con detalle la importancia que asume esa morada—, se nos cuenta cómo vino al mundo Lazarillo. Lázaro, el hablante básico, confiesa que todo fue repentino: «... estando mi madre una noche en la aceña —"molino harinero de agua situado dentro del cauce de un río"— (8) preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí» (9). Un molino harinero de agua ubicado en la ribera del río Tormes es, pues, la casa natal de Lazarillo, porque todo espacio habitado conlleva la esencia de la noción de casa, y porque en el simple acto de nacer se hace habitable cualquier espacio, aunque éste sea un pajar, un establo o una aceña en el cauce de un río. No se trata, empero, de una dulce «casa-cuna» ni mucho menos de «un terrestre paraíso material» en que el ser es recibido como para reinar, rodeado de sustancias nutricias y colmado de todos los bienes esenciales para la vida, como desde su dichosa atalaya lo observa Bachelard. Para un «nascido en un río», circunstancia que nos parece determinante en el caso de Lazarillo, no parece convenir en absoluto el predicamento de que la vida «comience bien, encerrada, protegida, y muy tibia en el regazo de la casa» (10). Antes bien, el nuevo regazo que recibe a Lazarillo, no ya de carne tibia, sino de fría piedra, se aviene mejor con la imagen de un mundo duro y hostil en que falta calor de hogar: el espacio que, por desgracia, les toca a aquellos que son arrojados de noche al mundo, porque, a despecho del cuidado que se toma Bachelard en precavernos contra los metafísicos a la ligera que se saltan «el primer mundo del ser humano», ya que el hombre, antes de ser lanzado al mundo, es depositado en la cuna de la casa; lo cierto es que este primer universo del ser humano puede resultar de tal modo inadecuado y odioso para la nueva vida que, en lugar de propender a la

(8) Cfr.: *Dicc. de la RAE*, s. v.

(9) Cito el texto del *Lazarillo* por la edición Alberto Blecua. Clásicos Castalia No. 58 (Madrid, 1972), p. 92.

(10) G. Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

creación de poderes de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre, ocurre lo contrario. En vez de un principio unificador, la ensoñación, que logre una integración del ser, sólo queda una dolorosa impresión que corta lo mismo el cordón umbilical que los ensueños felices que nos suelen atar a la casa natal. Ser «nascido en el río» se hace, pues, equivalente de ser arrojado a un mundo hostil, que tiende a disociar más que a unificar y que, potencialmente, puede determinar ya un modo particular del ser, una conducta. Y la de Lazarillo de Tormes será la que puede esperarse de un «nascido en el río».

La transitoriedad de la aceña natal

Otro rasgo que caracteriza esta primera morada del recién venido al mundo es su transitoriedad. Todo hace suponer que el genio de la especie le jugó una mala pasada a la madre de Lazarillo, porque su instinto animal no la guió al lugar más adecuado para proceder al alumbramiento. Fortuitamente este lugar resultó ser una aceña como pudo haber sido cualquier otro (11). El carácter ocasional de este espacio es, pues, manifiesto.

Ahora, ¿hasta qué punto una morada ocasional, la aceña, no acondicionada para recibir a ningún huésped, mucho menos a un recién nacido, puede brindar un real amparo?; y ¿en qué grado se constituye en espacio de protección? Creemos que una morada transitoria, en que el ser se encuentra como de paso, no brinda la necesaria seguridad a éste porque carece de la estructura del nido, de su permanencia y de su estabilidad. Esta primera morada de Lazarillo no se caracteriza, por tanto, por ser un recinto en que el ser perciba irradiaciones de intimidad y protección. No se proyecta en el ensueño del hombrecito como un refugio integral.

La casilla de alquiler

La inseguridad inicial en el mundo del niño se ve agravada por la muerte del padre, infortunado ladrón de poca monta y escasa habilidad en el oficio. La madre de Lazarillo se ve en la necesidad de cambiarse de lugar; y de Tejares, aldea de las cercanías de Sala-

(11) Aunque no más encumbrado que el nivel que impone a los de abajo el cauce de un río. Pensar que tal lugar podría alcanzar la altitud de un castillo señorial sería un despropósito.

manca, en donde el niño vive hasta los ocho años, se traslada a la ciudad. Allí, «como *sin marido* y *abrigo* se viese, determinó *arrimarse a los buenos* por ser uno dellos *y vínose a la ciudad y alquiló una casilla*...» (12). La muerte del marido degrada todavía más la situación de la mujer y su hijo. Determina un cambio radical de vida: el paso del ámbito rural al urbano, la ciudad, amplio aposento de la artimaña y de los desgarrados de la fortuna. La mujer resiente la falta de su marido con un concepto clave, «sin abrigo», que en el sentido de las imágenes que estudiamos quiere decir sin protección, sin amparo, sin calor de hogar. [Dejamos al margen, por el momento, sus posibles implicaciones irónicas, porque *sin abrigo* hay que entenderlo también en relación con *sin marido*, o sea, sin el calor del hombre; y todo ello con el intento de *arrimarse a los buenos*. Quiénes sean estos buenos a los cuales la madre de Lazarrillo se arrima es cosa que hay que entender con un doble sentido. Este sentido irónico se hará explícito en el tratado final (13).]

Es desde esta urgencia menesterosa que la madre de Lazarillo se busca un nuevo acomodo en el mundo, «y alquiló una casilla»; y es aquí, dentro de un ámbito de intimidad humilde y pequeño, que la mujer trata de fundar un nuevo hogar, sin que cuente gran cosa, para una mujer de sus prendas, su trato frecuente con las no santas caballerizas y los mozos de caballos del comendador de la Magdalena. No obstante, y a diferencia de la aceña, esta casilla alquilada genera valores de amparo y protección que irradian sobre el niño, porque en la gestación de aquéllos actúa la pareja humana unida más allá del simple entendimiento carnal: «Ella y un hombre moreno, de aquellos que las bestias curaban, vinieron en conocimiento.» La casilla se hace cómplice de estos nuevos amores; su puerta se abre bajo la menor presión, aunque ésta sea tan simple como el achaque de comprar huevos: «Este algunas veces se venía a nuestra casa, y se iba a la mañana. Otras veces de día llegaba a la puerta, en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa» (14). El atractivo de la mujer y con ella el de la casilla se hace irresistible para el negro Zaide. Su puerta no es una barrera infranqueable; su apertura implica consentimiento y correspondencia. Así la casilla de alquiler llega a ser un lugar de amparo y protección para Lazarillo nacido en el río, porque a ella se integra el sentimiento humanísimo del amor. El niño, sujeto agente y sensitivo de la casilla, percibe cómo

---

(12) *Lazarillo*, p. 92.

(13) Nótese las acepciones 6 y 7 del *Dicc. de la RAE*, s. v.: «"arrimarse", agregarse, juntarse a otros haciendo un cuerpo con ellos. Acogerse a la protección de uno, valerse de ella». A cambio de sus favores de mujer puede entenderse fácilmente.

(14) *Lazarillo*, p. 93.

su vivienda se transforma en un espacio de intimidad y amparo, en un pequeño y tibio cosmos protector en donde el espectro del hambre ya no reina. Es notable el cambio del recelo al querer bien en donde la nota psicológica dominante es el interés infantil; el niño comienza a querer a quien le da que comer: «Yo, al principio de su entrada, pesábame con él y habíale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía; mas de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien, porque siempre traía pan, pedazos de carne, y en el invierno leños, a que nos calentábamos» (15). La casilla se transforma poco a poco en hogar, en una entidad doméstica y filial. Se constituye una familia con el advenimiento de un hijo más que, a diferencia de Lazarillo —y no es aquí el color de la piel el matiz diferenciador—, éste llega a una morada consolidada en valores esenciales de intimidad: pan, techo y abrigo: «... continuando la *posada* y conversación, mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar» (16).

Así fortalecida, la casilla de alquiler es hogareña y se erige en refugio efectivo contra las fuerzas externas, especialmente contra la hostilidad de la naturaleza, el frío del invierno. Contra estas fuerzas hostiles la casilla opone su fogón ardiendo: «los leños a que nos calentábamos». La importancia que asume el calor en la concepción del hogar es aquí evidente; y resulta una apetencia perfectamente explicable, por contraste, en el caso de Lazarillo nacido en el río, aposento de la humedad y frío invernales. Reuniendo en sí las fuerzas integradoras del amor, el fuego y el pan, la casilla de alquiler se revela como «un instrumento para afrontar el cosmos», porque es capaz de proyectarse sobre sus moradores como un real albergue contra las fuerzas hostiles del Universo. De hecho esta morada quedará fijada en el desván del inconsciente de Lazarillo y aflorará más tarde a la superficie de la conciencia de Lázaro adulto bajo la forma de otra casilla, como veremos a propósito del tratado final.

Sin embargo, esta morada es vulnerable. Y a pesar de los esfuerzos de Zaide por mantener su andamiaje, recurriendo al robo, se desmorona en cuanto un poder social incontrarrestable se abate sobre ella, la justicia: «Al triste de mi padrastro azotaron y pringaron, y a mi madre pusieron pena por justicia, sobre el acostumbrado centenario, que en casa del sobredicho comendador no entrase ni al lastimado Zaide en la suya acogiese» (17). La puerta de la casilla, otrora franca, se cierra para siempre, y con ello se inicia la disociación y

(15) *Idem, op. cit.*, p. 93.
(16) *Lazarillo*, p. 93.
(17) *Lazarillo*, pp. 94 y 95.

dispersión de sus moradores. La madre de Lazarillo no podrá entrar en la casa del comendador de la Magdalena a ejercitar sus buenos oficios, ni Zaide podrá visitar la suya con el mismo fin. En el caso de Zaide, de nada han valido los poderes del amor, como Lázaro recordará más tarde para justificar sus robos de menor cuantía, «cuando a un pobre esclavo el amor lo obligaba a ello» (18), contra la determinación judicial de hacer infranqueables las puertas. Con ello las fuerzas hostiles han logrado vulnerar la conciencia incipiente de centralidad de los moradores de la casilla; y determinan también que la madre de Lazarillo deba buscarse acomodo en otra parte.

El mesón de la Solana

Como quiera que la casilla de alquiler deja de ser un hogar, a la madre de Lazarillo no le queda más remedio que descender un escalón más en su degradación ambiental: «... se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana» (19). En este mesón, o posada de mal vivir, Lazarillo, ya «buen moçuelo», ve criarse a su negro hermanito; y en este espacio degradado hace sus primeras armas en cuanto ser disperso y sin hogar, acudiendo al trabajo menudo de niños de los mandados. El mesón de la Solana es un lugar de paso y, por tanto, no despierta en Lazarillo sentimientos ni de querencia ni de estabilidad. Sus moradores llegan y se van, y no dejan huellas en él, salvo el ciego que ha de ser su primer amo. El mesón de la Solana es la antesala espacial del ser que pronto va a ser arrojado al mundo. Para ser proyectado a este ignorado espacio, Lazarillo sólo ha de necesitar el empujón que le dé su propia madre. La ocasión se presenta cuando al mesón vino a posar un ciego, quien lo pide a su madre como guía o lazarillo. Su madre se lo otorgó, «pues era huérfano», y, sobre todo, porque la necesidad tiene cara de hereje. Así, pues, Lazarillo queda entregado a una radical inseguridad en un mundo donde predominan las fuerzas hostiles.

El ciego y su casa-fardel

Estas fuerzas adversas empiezan a manifestarse en la odiosa conducta del ciego respecto del niño. A pesar de sus protestas de recibirlo como hijo y no como mozo, lo cierto es que somete al niño a

(18) *Lazarillo*, p. 94.
(19) *Lazarillo*, p. 95.

una explotación despiadada, acentuada todavía más por su extremada avaricia que lo hace perecer de hambre. El ciego, mendigo trashumante, no crea hogar estable; antes bien lo lleva consigo como un mezquino caracol su concha, en la forma de «un fardel de lienzo que por la boca se cerraba con una argolla de hierro y su candado y su llave» (20) y en donde «traía el pan y todas las otras cosas», esto es, el alimento básico, y también las cosas de la casa, por así decirlo. El único habitante —y celoso guardián— de la casa-fardel es su propio dueño, quien, con más frecuencia de lo que su Lazarillo quisiera, se retrae hasta desaparecer en su fardel. Centrado como está en su casa-fardel, el ciego tiende a ignorar a su Lazarillo. En el mejor de los casos lo considera como una necesaria pero peligrosa adherencia.

El ciego ilustra también una dialéctica de lo de dentro y lo de fuera. Quisiera que todo lo bueno del mundo exterior fuera a parar al interior de su casa-fardel para disfrutarlo dentro a solas: mientras margina —dejando fuera— y, por tanto, sin participación a su hambriento parásito. Todos los intentos del niño-adherencia se orientan a penetrar, abrir, el ajeno recinto, rigurosamente cerrado como bajo siete llaves por «una argolla de hierro y su candado y su llave», cuya boca es el equivalente figurado de una puerta prohibida que cierra el paso a un reino igualmente prohibido, conforme las imágenes que estudiamos. De este modo, a la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, ya planteada, se corresponde la de lo abierto y lo cerrado. Es de notar que el llamado motivo de Penélope, que consiste en coser y descoser el prohibido fardel, tarea a la que se ve constreñido el niño so pena de morirse de hambre, no es más que un abrir y cerrar las paredes de lienzo de esta peculiar morada cuando la abertura o puerta de acceso se halla bloqueada por todo un fuerte aparataje de hierro, gracias a la índole mezquina de su dueño y a su modo psicológico de habitar en el mundo, hermético como una cerradura que más tiende a cerrar que a abrir.

Lazarillo deberá acostumbrarse junto a su amo a habitar las calles, los mesones de paso o las posadas de tránsito, viviendo dentro de una constante inseguridad, falto de apoyo y protección. Y tal vez, rebasando el ámbito de los hechos miserables, para entrar en el de la imaginación —que en los niños suele ser fecunda— ensoñando la casa onírica, la morada construida por los sueños, el albergue ideal. En todo caso, Lazarillo habrá aprendido con el ciego una muy simple lección de fenomenología concreta, la de acurrucarse, hacerse un ovillo, retornando a la perdida posición fetal para darse calor a falta de hogar: «... fingiendo haber frío entrábame entre las piernas del

---

(20) *Lazarillo*, p. 98.

triste ciego a calentarme en la pobrecilla lumbre que teníamos...» (21). Y acurrucarse pertenece a la fenomenología elemental del verbo habitar. Y sólo habitará con intensidad más tarde quien haya sabido acurrucarse alguna vez.

TRATADO SEGUNDO

Supuesto que el habitar en esta tierra, a la que todo mortal se confía y se sabe expuesto, sea poético, ¿habita poéticamente sobre esta tierra el clérigo de Maqueda? La respuesta es no; más bien podemos afirmar, avaramente, habita en el mundo el clérigo de Maqueda, es decir, impoéticamente (22). Y este modo de habitar en el mundo del clérigo no se nos revela como un estado transitorio, sino permanente, inherente a su naturaleza o a su condición de clérigo: «no sé si de su cosecha era o lo había anexado con el hábito de clerecía» (23), superando con creces al ciego con ser éste «la mesma avaricia» personificada. Estas categóricas afirmaciones, puestas en lugar destacado al iniciarse este segundo tratado, han de ser nuestra clave de interpretación para entender el modo y función del habitar del clérigo de Maqueda en relación con Lazarillo.

Modo y función del habitar del clérigo de Maqueda

Podemos empezar este topoanálisis preguntando: ¿en la casa de su nuevo amo se siente el bueno de Lazarillo instalado en un espacio de intimidad y amparo, en un pequeño cosmos protector? No por cierto. A poco andar, Lazarillo se percata, sobrecogido de aprehensión, que escapó del trueno para dar en el relámpago, porque, no bien iniciada la narración, Lázaro, hablante básico, nos pone sobre la pista del modo psicológico de habitar del clérigo: «No digo más sino que toda la lacería del mundo estaba encerrada en éste» (24). El nuevo amo de Lazarillo es la encarnación de una mezquindad encerrada que presupone un modo y función del habitar el hombre oculto en una vivienda que se corresponde, como una proyección de

(21) *Lazarillo*, p. 100.

(22) Revelándosenos el *Lazarillo* como la presentación de existencias en sus modos y función particular de habitar en esta tierra ha sido para nosotros muy útil la interpretación heideggeriana del verso de Hölderlin «poéticamente habita el hombre». Cf. Martín Heidegger. «L'homme habite en poète», en *Essais et conferences*. Traduit de l'allemand por André Preau et prefacé par Jean Beaufret. 6eme. ed. (1958), Gallimard.

(23) *Lazarillo*, p. 114.

(24) *Lazarillo*, p. 114.

sí mismo, con ese modo y esa función del ser. En efecto, utensilios domésticos, los comestibles, el mueble despensa familiar, aquellos objetos que irradian intimidad abastecida y hogareña, no existen: «Y en toda la casa no había ninguna cosa de comer, como suele estar en otras algún tocino colgado al humero, algún queso puesto en alguna tabla o en el armario, algún canastillo con algunos pedazos de pan que de la mesa sobran» (25). Es evidente que Lazarillo evoca la casa-hogar que debiera ser y que en su indigencia ansía encontrar. Pero su anhelada imagen no calza, desgraciadamente, con la realidad que sus ojos constatan. Los únicos objetos que adquieren existencia concreta son «un arcaz viejo y cerrado con su llave» y «una horca de cebollas, y tras la llave» —bajo llave, igualmente, diríamos hoy— en una cámara *en lo alto de la casa.* O sea, no en la planta baja de la casa, sino en lo alto, porque la casa del clérigo de Maqueda es imaginada como un ente vertical. Y su verticalidad es relevante en el sentido de poner fuera del alcance de las manos del niño aquella «horca de cebollas», tanto más cuanto que, además, están bajo llave, como conviene a la índole avara de quien habita no caritativamente en el mundo.

El viejo arcaz

Para quien habita su casa avaramente, que es lo mismo que decir cerradamente, poner algo de cualquier modo y en cualquier mueble implicaría una debilidad insigne en la función de habitar. Y el clérigo de Maqueda no se permite esta debilidad dada su naturaleza o su hábito. Y como las cosas de la casa reflejan lo que son los seres que la habitan, porque «lo oculto en el hombre y lo oculto en las cosas corresponde al mismo topoanálisis» (26), no es de extrañar entonces que *un arcaz* —«aumentativo antiguo de arca: caja comúnmente de madera sin forrar y con tapa llana que aseguran varios goznes o bisagras por uno de los lados, y uno o más candados o cerraduras por el opuesto» (27)— configure la índole hermética de su dueño. No es casual que el clérigo de Maqueda se haya decidido por un arcaz para guardar su pan y no por otro mueble. La poderosa ferretería de goznes, cerraduras y candados de que están provistos, establece una evidente homología entre la estructura hermética de esta especie de caja fuerte o cofre del tesoro; y la psicología del secreto y del ocultamiento que cultiva el mezquino clérigo.

---

(25) *Lazarillo,* p. 114.
(26) G. Bachelard, *op. cit.,* p. 86.
(27) Cf. *Dicc. de la RAE,* s. v.

Si el arcaz es reflejo del alma mezquina del clérigo, para el niño Lazarillo, en cambio, es un *paraíso panal* (28), es decir, un recinto casi sagrado, capaz de despertar en él imágenes reverenciales ante el pan nuestro de cada día. Pero estas imágenes reverenciales no están exentas de un cierto grado de agresividad en potencia dirigida contra el arcaz-fortaleza y, en el fondo, contra el amo-guardián tirano y tacaño de cuya alma el arcaz es fiel trasunto. Al verse privado del pan cotidiano, sustento básico, el niño, medio muerto de hambre, se empeñará en una verdadera guerra contra el arcaz-fortaleza, tratando, por todos los medios a su alcance, de minar su resistencia e invadir el vedado recinto panal. Sin embargo, Lazarillo ignora que un avaro jamás ha tolerado tal intromisión; y que apelará también a todos sus recursos para evitar su caída en manos del enemigo.

Las puertas y las llaves

De estas escaramuzas belicistas entre amo y criado a propósito del viejo arcaz se genera una tensión dialéctica entre lo cerrado y lo abierto, y su correlato, las tensiones entre lo de dentro y lo de fuera. El hecho que el clérigo habite el mundo cerradamente determina que las tensiones dinámicas que se generan entre lo cerrado y lo abierto y lo de dentro y lo de fuera cobren una significación excepcional. El motivo de Penélope antes aludido, «parecíamos tener a destajo la tela de Penélope, pues cuanto *él tejía de día, rompía yo de noche*», se integra a la dialéctica de lo cerrado (tejía de día) y de lo abierto (rompía de noche). Las tensiones entre lo de dentro y lo de fuera están representadas por las fuerzas que desencadena el fraile desde dentro del arcaz en cuanto hace lo posible por blindar sus paredes. Su espíritu mezquino está en servicio activo en las viejas corazas de su arcaz militante y no precisamente como *militia Christi*, en cuanto la defensa que hace es contraria a la virtud de la caridad cristiana. El viejo arcaz centra, pues, en sí toda esta amalgama de fuerzas encontradas del niño y del cura: «cuantos (agujeros) tapaba (cerraba) él de día, destapaba (habría) yo de noche». Amo y sirviente se empeñan en una sorda lucha de cerrazón y apertura en que las puertas y las llaves juegan un papel simbólico, porque, como lo señala justamente Bachelard, «la llave cierra más que abre. Y el gesto que cierra es siempre más rotundo, más fuerte, más breve que el gesto que abre» (29). Este contrapunto dialéctico desemboca en una especie de

(28) Vid. A. C. Piper, «The Breadley Paradise of *Lazarillo de Tormes*», en *Hispania*, XLIV, 1961, pp. 269 y ss.

(29) G. Bachelard, *op. cit.*, p. 78.

juego de posibilidades que ora se abren, ora se cierran, simbolizadas por las puertas y la llave, respectivamente. Esta peculiar simbología casera se insinúa con la sola mención de una sentencia popular: «En tal manera fue y tal priesa nos dimos que sin duda por esto se debió decir: "donde una puerta se cierra, otra se abre".» Las llaves, por su parte, lo mismo cierran el arcaz con los devotos bodigos que la horca de cebollas ocultas en el piso alto de la casa. Así, pues, el viejo arcaz se hace partícipe de dos modos de ser diametralmente opuestos. Uno quisiera un mundo abierto, generosamente distendido, capaz de saciarle su hambre y su necesidad. Otro, encerrado en sí mismo, sordo a la caridad cristiana, dispuesto a replegarse en su fortaleza para gozar a solas, sin importunos testigos, los beneficios del mundo exterior, cuyos bienes se traducen en bodigos devotos.

Esta simbología se hace aún más ostensible a un nivel más abstracto y menos casero, a través de la contraposición de la virtud teologal de la caridad cristiana, que es apertura esencial; y el pecado capital de la avaricia, que es cerrazón de alma y tránsito hacia su perdición. Y si Dios es la medida con que el hombre mide su habitar —su transitoria residencia sobre la tierra y debajo del cielo—, en cuanto ha sido creado a imagen y semejanza de su Criador, de ello se sigue que la Divinidad pasa a ser entonces la medida por excelencia, con la cual la criatura humana debe medir su habitar en este mundo. Ahora bien, ¿aventura el clérigo de Maqueda una toma de medida de su modo de habitar en este mundo con la vara de la Divinidad? ¿Es siquiera consciente de que el hombre en cuanto tal por los siglos de los siglos se ha medido *en* y *con* algo celestial? Quien parece ignorar la virtud de la caridad, ¿resiste tal medición con quien es en su esencia caridad? El clérigo de Maqueda, ¿es por un momento consciente de la patencia de Dios a través de los cielos como para ajustar su modo de habitar en esta tierra a Su medida, siquiera por temor? La respuesta a estas interrogantes la da un glope terrible sobre la cabeza de Lazarillo y un sarcasmo: «... el señor mi amo me tomó por la mano y *sacóme la puerta fuera y, puesto en la calle*, díjome: «Lázaro, de hoy más eres tuyo y no mío. Busca amo y vete con Dios. Y santiguándose de mí, como si yo estuviera endemoniado, *se torna a meter en casa y cierra su puerta*» (30). Ya no es necesario aguardar más para decir que lo que le está aconteciendo al niño Lazarillo en este instante ilustra una suerte de metafísica de la conciencia doliente: la experiencia lacerante del ser que es arrojado fuera —en el estilo de las imágenes que estudiamos— «puesto en la calle», fuera del ser de la casa, circunstancia en que se acumulan

(30) *Lazarillo*, p. 128.

la hostilidad de los hombres y la hostilidad del Universo. Una vez más las puertas se han hecho infranqueables y hostiles sus umbrales. Lazarillo, echado a la calle, enfrenta un camino abierto, pero desolado, en donde reina la incertidumbre y la inseguridad de lo desconocido por venir. El clérigo, en cambio, «se torna a meter en casa y *cierra su puerta,* es decir, se vuelve a su casa-fortaleza y a su arcaz-calabozo en donde late, aprisionado, su corazón de avaro. La puerta de su casa se cierra herméticamente al mundo exterior. Lo de fuera ya no cuenta para quien ignora la medida del hombre, para quien desconoce que poéticamente debe habitar la criatura humana sobre esta tierra, o sea, desde una visión cristiana, caritativamente, en amor del prójimo.

TRATADO TERCERO

La función de habitar el ser de tal o cual manera genera sus propias imágenes, y éstas pueden reflejar una homología consustancial entre un hombre y un mueble, como hemos visto en el topoanálisis anterior, o entre un hombre y un edificio, como veremos en el presente tratado. Es posible por tanto hablar de una peculiar asociación: la de las imágenes y los seres en la función de habitar. El tratado tercero nos revela en forma admirable esta peculiar asociación, que el topoanálisis que sigue ha de poner en evidencia.

Si en el tratado segundo la dialéctica de lo cerrado y de lo abierto y su correlato consecuente entre lo de dentro y lo de fuera, configuraban un modo de habitar no poético en el mundo y determinaban la configuración psicológica del alma cerrada, no caritativa, en el tratado tercero la identificación de un hombre con su casa, supuestamente encantada, aunque desdichadamente real, presupone un modo de ser *aparencial* en el mundo, o sea, subordinado a una mixtificación de la realidad que no logra, sin embargo, encubrir la vaciedad de un ser cuya razón de existir se cifra en su apego irrestricto a los convencionalismos sociales de su clase. Dicho esto, examinemos el tratado tercero en procura de los seres y las imágenes de la función de habitar.

La entrada oscura y lóbrega

Sacando fuerzas de flaqueza, Lazarillo llega a la ciudad de Toledo, en donde, en quince días, se le cierra la herida, doloroso recuerdo de su segundo dueño. Andando un día «discurriendo de puerta en puerta» se encuentra con el que va a ser su tercer amo, un escudero

de capa y espada, que parece brotar de una calle como una halagüeña aparición, en atención a lo promisorio de su aspecto exterior. Tras él Lazarillo recorre gran parte de la ciudad, mientras su amo pasa a paso tendido por los lugares en donde se vendía pan y otras provisiones, hasta que el escudero detiene su infatigable caminar frente a su casa. He aquí la primera descripción que de ella nos hace el narrador: «... llegamos a una casa ante la cual mi amo se paró, y yo con él, y derribando el cabo de la capa sobre el lado izquierdo, sacó una llave de la manga y abrió su puerta y entramos en casa. La cual tenía la entrada oscura y lóbrega, de tal manera que parecía que ponía temor a los que en ella entraban» (31). Para percibir mejor los valores de intimidad que de esta descripción, y las que sigan, se desprendan, debemos retornarla, con circunspección, al ámbito sentimental de donde procede. Eran las ocho de la mañana cuando el muchacho encontró a su incansable caminante. Durante todo el trayecto hasta su casa y hasta la una, Lazarillo no ha hecho otra cosa que imaginar febrilmente —o ensoñar— un hogar de mesa puesta y abundante comida a punto: «Yo iba el más alegre del mundo en ver que no nos habíamos ocupado en buscar de comer. Bien consideré que debía ser hombre mi nuevo amo que se proveía en junto, y que ya la comida estaría a punto, tal como yo la deseaba y aun la había menester» (32). La añoranza imaginativa del rito ancestral del comer configura la imagen de un hogar cálido, colmado de sustancias nutricias, capaz de cobijar al errabundo que por días «discurría de puerta en puerta, con harto poco remedio, porque ya la caridad se subió al cielo». Pero he aquí que el nuevo umbral que se traspone opera como un frío contraste que apaga el primitivo entusiasmo: «... tenía la entrada lóbrega, de tal manera que ponía temor a los que en ella entraban». Todo umbral que se traspone es un índice revelador de la psicología profunda de la casa y sus moradores. Allí montan guardia los dioses tutelares, ora acogedores, ora inhospitalarios. Y el umbral que traspone Lazarillo es oscuro y lóbrego; y a la idea de oscuridad y lobreguez se asocia no sólo el temor, sino también la frialdad, y ésta aniquila cualquiera imagen de hogar, porque el hogar se funda en el calor irradiante del fogón.

La casa del escudero como panteón

A la impresión de oscuridad y lobreguez de la entrada y umbral de la casa, y a la de frialdad general de todo el recinto, se añade, inevitablemente, la imagen de la muerte, como justamente ha sido

(31) *Lazarillo*, p. 131.
(32) *Lazarillo*, p. 131.

ya notado (33). El pasaje significativo es el siguiente: «... yo luego vi mala señal por ser casi las dos y no le ver más aliento de comer que a un muerto. Después desto, consideraba aquel tener cerrada la puerta con llave, ni sentir arriba ni abajo pasos de viva persona por la casa. Todo lo que había visto eran paredes, sin ver en ella silleta, ni tajo, ni mesa, ni aun tal arcaz como el de marras» (34). El muchacho repara, perceptivamente, en los siguientes hechos: *a)* El no verle a su nuevo amo más aliento de comer que a un muerto. Teniendo siempre en consideración la frialdad reinante en toda la casa, lo que Lazarillo percibe es que pareciera que su amo carece de calor vital aplicado a una actividad, comer, generadora de vida, energía, calor, y no muerte ni frío. *b)* El mantener la puerta cerrada con llave cuando era normal suponer que una vivienda habitada por seres vivos y a las dos de la tarde —hora apropiada para comer— debiera permanecer abierta y en plena actividad doméstica, con el consiguiente trajín. *c)* El que la casa toda sea paredes desnudas, y en la que brillan por su ausencia los muebles habituales de toda casa-habitación, mayormente aquellos que sirven para que los vivos se dispongan físicamente para el acto de comer. Ni siquiera el arcaz de marras altera la fría desnudez de la casa y sus paredes. En efecto, ¿qué otro espacio puede reunir en sí tales atributos que no sea una tumba o, más precisamente, un panteón en donde los vivos o los muertos-vivos carecen de aliento y en donde sólo se impone la fría verticalidad de la simetría? A mayor abundamiento, el anónimo autor inserta en este punto el episodio del muerto que conducen al cementerio, y que Lazarillo, inexplicablemente asustado, cree que llevan a su casa porque la plañidera viuda grita: «Marido y señor mío, ¿a dónde os me llevan? A la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y oscura, a la casa donde nunca comen ni beben» (35), atributos funerarios que convienen todos a la casa del escudero, y más todavía si tenemos presente la definición de panteón: «Edificio funerario destinado a enterramiento de varias personas» (36). Los primeros en trasponer dicho umbral están siendo el objeto de nuestras reflexiones: ¿qué mucho, pues, que, siguiendo la corriente de la jocosa anécdota, un tercer muerto ingrese a la casa-panteón? Por lo menos así pudo imaginarlo el autor cuando, dejándose llevar en este pasaje por un espíritu festivo, hizo suyo el cuentecito tradicional y trató de ajustarlo con más o menos fortuna en el desarrollo de su relato.

---

(33) Vid., especialmente Stephen Gilman, «The death of *Lazarillo de Tormes*», en *PMLA*, LXXXI, 1966, pp. 149 y ss.

(34) *Lazarillo*, pp. 131 y 132.

(35) *Lazarillo*, p. 146.

(36) Vid. *Dicc. de la RAE*, s. v.

Hay un momento, hasta cierto punto paradojal, dentro de la dialéctica de lo cerrado y de lo abierto, en que la casa del escudero, recinto cuasi mortuorio, es suficiente refugio para el desvalido frente a la presencia concreta de la muerte. Tal es otra de las sugestiones que se desprende del episodio del cortejo fúnebre que estamos examinando. Como hemos visto, el clérigo de Maqueda, después de poner a Lazarillo en la calle, cierra la puerta de su casa tras sí; en esta ocasión es el propio Lazarillo el que se esfuerza, presa de mortal angustia, por defender la entrada de su ocasional vivienda cerrando la puerta con toda su alma para impedir el paso al muerto: «En este tiempo tenía ya yo echada el aldaba a la puerta y puesto el hombro en ella, por más defensa» (37). Con esta actitud, Lazarillo le cierra el paso a la muerte, porque sus reservas de vida y su poderoso instinto de conservación se mantienen intactos. Con el solo gesto de echarle la aldaba a la puerta y ponerle el hombro para mayor defensa, Lazarillo ha puesto en paradojal evidencia que su casa-panteón no le es indiferente; que de alguna manera es un instrumento, aunque imperfecto porque le falta tibieza y comida, para enfrentar la mayor hostilidad del mundo, la muerte. Recordemos que una casa es casa con sólo encerrarse en torno al ser y preservar su vida contra las fuerzas adversas. Dentro de su casa el muchacho se siente amparado, a pesar de las privaciones que sufre; así se explica que defienda su entrada. Notemos que emplea el posesivo *mi casa* por la primera vez.

Que la inserción del episodio del cortejo fúnebre sea poco feliz y que comprometa la integridad artística del desarrollo del carácter de Lazarillo, muchacho avisado y nada de tonto, que ya ha tenido suficiente experiencia con la muerte con su segundo amo, el clérigo, como para asustarse y creer que llevan un cadáver a su casa, es cuestión que ya ha sido debatida (38). Lo que sí nosotros constatamos es que este episodio no se desencaja del motivo dominante que estudiamos, la presencia de la casa y los valores de la intimidad; antes bien podríamos calificarlo como una expansión de dicho motivo, que probaría cuán interesado está su autor por sacarle el mayor partido posible a la imagen de la casa-panteón, y que en ello fue consecuente.

---

(37) *Lazarillo*, p. 147.

(38) Para M. Bataillon «Esta broma está perfectamente inserta en el *Lazarillo*, y acentúa con un rasgo incisivo la miseria del escudero», *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*; Anaya (Barcelona, 1968), p. 43. En cambio, para Francisco Ayala es «Un problema mal resuelto» en que el carácter de Lazarillo «sufre una grave falla», *El lazarillo reexaminado*, Taurus (Madrid, 1971), p. 65.

La casa encantada y desastrada

Una de las impresiones más inquietantes que recibe Lazarillo cuando entra en la casa de su nuevo amo y traspone, temeroso, su lóbrega y oscura entrada es no sentir los pasos de viva persona por ella. Es el primer indicio de que algo extraño ocurre en la casa del escudero. Si bien es cierto que los calificativos que se le aplican a la casa: lóbrega, triste, oscura, apelan a la idea de la muerte, no es menos cierto que convienen también a la imagen de una casa encantada o, mejor, desastrada que le pega a sus moradores la desdicha. Y es en este sentido que la casa se torna reveladora del modo de habitar en el mundo del escudero. La importancia de este rasgo se verifica a través de una muestra de tres pasajes notables, en donde se trasluce la intención que persigue el autor. Primero: «... después que en esta casa entré, nunca bien me ha ido. Debe ser de mal suelo. Que hay casas desdichadas y de mal pie, que a los que viven en ellas pegan la desdicha. Esta debe ser sin duda dellas. Mas yo te prometo, acabando el mes no quede en ella aunque me la den por mía» (39). Segundo: el escudero se queja de «aquel mal solar» diciendo. «Malo está de ver que la desdicha desta vivienda lo hace. Como ves, es lóbrega, triste, oscura. Mientras aquí estuviéremos, hemos de padecer. Ya deseo se acabe este mes para salir de ella.» Tercero: «Y más te hago saber, porque te huelgues que he alquilado otra casa, y en esta desastrada no hemos de estar más de en cumpliendo el mes. ¡Maldita sea ella y el que en ella puso la primera teja, que con mal en ella entré! ¡Por nuestro Señor, cuanto ha que en ella vivo, gota de vino ni bocado de carne no he comido, ni he habido descanso ninguno. Mas tal vista tiene, y tal oscuridad y tristeza!»

Para interpretar estos pasajes debemos situarnos dentro de una perspectiva dual, según el personaje de quien se trate. Mientras para Lazarillo, que se orienta tras los valores de intimidad y amparo de un hogar, la casa de su nuevo amo le impresiona como *casa encantada*, por la ausencia en ella de todo aquello que hace que una casa sea una vivienda: muebles, fuego, comida, ruido de pasos, para el *escudero, experto mixtificador de la realidad, es casa desastrada* o maldita que hace desgraciados a quienes la habitan, excusa genial urdida para encubrir sus propias debilidades. En efecto, la fina ironía del autor anónimo hace que el escudero arguya con el vulgar pretexto del cojo que le echa la culpa al empedrado, culpando a una supuesta casa de mal pie para justificar insuficiencias humanas, dentro de un contexto histórico determinado, las convenciones sociales suscritas

(39) *Lazarillo*, p. 140.

por los miembros de una clase social decadente, la de los hidalgos venidos a menos.

Además, el autor ha sabido elaborar con maestría suma una creencia popular, que hinca sus raíces en la superstición, en el sentido de que «hay casas desdichadas y de mal pie (o sea, de mal agüero), que a los que viven en ella *pegan la desdicha»,* como con todo desparpajo lo afirma el escudero. Primero, éste especula con el infundio que su infortunio presente no viene de antes, sino que ha comenzado «después que esta casa entré». Trasponer el umbral de la casa ha sido una acción cumplida bajo un signo infausto «que con mal en ella entré», de tal modo que la entrada lóbrega y oscura, que inspira temor a Lazarillo, es revestida por el escudero con fingida significación críptica: desde el instante en que traspuso su entrada se condenó a padecer una constante mala suerte, «nunca bien me ha ido», confiesa. Su pobreza de solemnidad y su hambre canina son, pues, efectos malignos de una casa desastrada, y en ningún caso falta imputable a su persona. El escudero quiere que su criado crea que su actual desgracia es, por tanto, un accidente pegadizo, una desdichada circunstancia que no afecta lo esencial de su ser y que ha de desaparecer en cuanto desaparezca la causa que tal efecto provoca, o sea, cuando se mude de casa a otra que le sea propicia: «... te hago saber, porque te huelgues que he alquilado otra casa, y en esta desastrada no hemos de estar más en cumpliendo el mes». El bien meditado montaje de su mixtificación concluye con el reiterado alarde de que al cabo del mes se ha de mudar: «Acabando el mes, no quede en ella aunque me la den por mía», lo cual supone que el escudero, arrendatario y deudor moroso, va a desahuciar a su arrendador, en un gesto soberbiamente farsesco que encubre, en el fondo, su anticipada y fraudulenta desaparición.

La casa encantada y desastrada por dentro

Como la casa del clérigo de Maqueda, la casa del escudero se alza verticalmente: tiene pisos altos y bajos, pero en ninguno de éstos Lazarillo encuentra en qué detenerse ni nada que comer, a diferencia de la inaccesible horca de cebollas ubicadas en el piso alto de la casa del fraile: «Tornéme a entrar en casa y en un credo la anduve toda, alto y bajo, sin hacer represa ni hallar en qué» (40). Vacua verticalidad, desolación como por encanto. Al conjuro de una pobreza de solemnidad han desaparecido —aunque es mejor decir que

(40) *Lazarillo,* p. 138.

jamás han existido— ni muebles, ni alhajas, ni paños de pared, como quiere la Justicia que existan cuando del embargo de la hacienda del escudero se trata: «¿Qué es de la hacienda de tu amo?» —se le pregunta al azorado mozo—. «¿Sus arcas y paños de pared y alhajas de casa?» Ni la casera y brujeril escoba existe para barrer la casa encantada: «De la cual (casa) pensé barrer alguna parte, que bien era menester» —porque el polvo del abandono predomina por doquier—, «mas no hallé con qué». Asumiendo de nuevo la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, podemos decir que la casa del escudero *por fuera*, ofrece a la temible opinión pública una fachada aceptable, y hasta una leve impresión favorable dentro, a pesar de su siniestro y sombrío umbral: «dentro estaba un patio pequeño y razonables cámaras», lo cual no logra deshacer la impresión general de vaciedad material y precariedad hogareña, que es la atmósfera que reina *realmente dentro*. Ahora ha llegado el momento de preguntarnos: ¿qué forma asume la función del habitar de los moradores de tal vivienda, que, por un lado, aparece como *casa encantada* y, por otro, *desastrada?*

La fachada social de la honra

Nunca como ahora se había dado el acierto artístico de establecer una identificación consustancial entre un hombre y un edificio. Como su casa, el escudero ofrece al mundo una fachada exterior que oculta lo que realmente es por dentro. De ello se deriva un modo de habitar en el mundo que es pura apariencia, que se ostenta y llega a estimarse en más que lo de dentro «por la negra que llaman honra», aberración del ser que viene a constituirse en la fachada por excelencia de los que se creen sujetos agentes del honor social de una sociedad encastada y unanimista, cuando no se siente que el honor verdadero es «patrimonio del alma», como lo define Calderón, dándole la espalda a las veleidades del honor basado sobre la opinión social.

A través de esta identificación, que se reviste de ironía cuando se compara al hombre con una cosa, el anónimo autor pretende decirnos que tales prejuicios nada valen ante Dios, y que lo único que delatan es la vacuidad de vida y de principios de quienes habitan en el mundo exhibiendo sólo una precaria apariencia, la fachada social de la honra: «Oh Señor, y cuántos de aquestos debéis Vos tener por el mundo derramados, que padecen, por la negra que llaman honra, lo que por Vos no sufrirían».

A casa encantada, inquilino fantasma

El efecto artístico en trazado del carácter del escudero reserva otra particularidad, la de proponer un modo de ser aparencial asociado a una condición fantasmal (41). El escudero se le presenta al muchacho de improviso, como una estupenda aparición, demasiado prometedora para ser verdadera, según advertimos al iniciar este topoanálisis. De hecho, su repentina presencia en una calle toledana tiene más de espejismo que de otra cosa. Más tarde las irónicas referencias a posesiones y bienes venidos a menos, que sólo existen en las palabras del escudero como potenciales pertenencias, no hacen más que poner de relieve su inconsistencia e inmaterialidad, porque un señor fantasma no sólo es un ente imponderable, sino también vacío, inconsistente y aparencial, como en efecto lo es el tercer amo de Lazarillo. De modo que ¿quién otro puede ser el inquilino a propósito para habitar una casa encantada y desastrada que no sea un ente fantasmal?

Lazarillo, amo de llaves

Cobijados bajo un mismo techo de casa tan peculiar, ¿cómo se desenvuelve el modo y función del habitar cotidiano entre amo y criado? Inversamente a lo que ocurre con los anteriores amos de Lazarillo, que lo privan del acceso a sus pertenencias —a la llave del fardel el ciego, a la del arcaz el clérigo—, el escudero hace de Lazarillo una especie de amo de llaves, al dejarlo a cargo del cuidado y cierre de su casa con la llave domiciliaria: «Lázaro, mira por la casa en tanto que voy a oír misa, y haz la cama, y ve por la vasija de agua al río, que aquí abajo está, y cierra la puerta con llave, no nos hurten algo, y ponla aquí al quicio, porque si yo viniere en tanto pueda entrar» (42). Esta inversión cobra un estupendo sentido irónico si se piensa que aquellos amos mezquinos sí tenían *algo* que guardar, aunque poco, mientras que el pobre escudero nada tiene que perder, excepto su negra honra, un valor intangible e incomestible. Así como los ratones no existen en casa donde no hay qué comer, como afirma el clérigo avaro, así también los ladrones no merodean por casas en las que no hay qué robar. La advertencia de su amo ha de incitar la curiosidad de Lazarillo por pesquisar tan recomendada vivienda con

(41) Albert Sicroff resalta el carácter fantasmal del escudero en «Sobre el estilo del *Lazarillo de Tormes*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, p. 159.

(42) *Lazarillo*, p. 136.

el resultado soprendente para él de constatar su vaciedad casi absoluta.

Sin embargo, si bien la casa se presenta desprovista de una materialidad hogareña mínima, en su interior —no en la calle, en donde Lazarillo es engañado por las apariencias— se gestan, como con ningún otro amo ocurre, valores de intimidad entre amo y criado que constituyen la parte más conmovedora de sus relaciones. El muchacho siente lástima y a su vez consideración ante las flaquezas que percibe en su amo. Una cálida simpatía fluye del cuadro en que amo y criado, uno junto al otro, comparten una magra comida conforme un rito doméstico degradado, «mis faldas, que en aquella sazón servían de plato», y en que hasta la última barrera de contención social, el decoro, es sobrepasada por el escudero hambriento y animalizado: «Póngole en las uñas la otra (la uña de vaca)... y comienza a comer como aquel que lo había gana, royendo cada huesecillo mejor que un galgo suyo lo hiciera» (43). A través de este desacralizado ritual casero se accede no a la plenitud hogareña, pero sí a su remedo; y en esta caricatura de hogar el muchacho representa el papel materno, proveyendo del alimento esencial, el pan, a un niño grande, su amo, incapaz de proveérselo por sí mismo, limitado como está por sus prejuicios de clase. Desde el instante mismo en que Lazarillo asiste a su amo en la operación de desvestirse y vestir su indumentaria-fachada, su capa y espada, comprueba la verdadera naturaleza de su desnudez y orfandad en el mundo y, conmovido como nunca antes lo estuvo, decide ayudarle a que se ayude. De puertas adentro, Lazarillo no sólo percibe la inhospitalaria desnudez de la casa, sino también la revelación del mundo de las apariencias, la enajenación que los convencionalismos de clase traen consigo y cómo en la más estricta intimidad el hombre se atreve a desnudarse de verdad.

La simbología del centro casero

Digamos, para terminar, este topoanálisis de la morada y de los valores de la intimidad en este tratado que el carácter evanescente e inconcreto del escudero se debe a que es un ser disperso en el mundo, sin conciencia de centralidad. Y esta carencia de un centro integrador se debe a que le falta un verdadero hogar, en la misma medida en que a él como persona le falta conducirse auténticamente respecto de su ser; y no existir como existe en la mixtificación de la realidad, capaz de engañar al mundo, pagado de los valores de la

---

(43) *Lazarillo*, p. 141.

apariencia, pero no a la perspicacia de Lázaro, que lo conoce de puertas adentro, o sea desnudamente. La casa que habita, de alquiler y, por tanto, transitoria, más aún cuando no se paga el arriendo, no logra arraigarlo. Básicamente es un ser desarraigado que no consigue, en razón del modo y función de su habitar, echar raíces. Tampoco logra disipar la lobreguez y frialdad de su casa, porque es archipobre y, sobre todo, porque no ama su querencia. Estamos muy lejos de «los leños a que nos calentábamos en el invierno» del moreno Zaide, creador de un hogar y capaz de amar su querencia. El escudero, en cuanto forastero, es un desconocido, condición propia de fantasma, y como tal se mueve a paso tendido por las callejuelas de Toledo, urbe insigne e imperial, pero también ámbito de los derrotados de la Fortuna. Como el escudero carece del poder integrador del hogar, no puede prodigar lo que no tiene, razón por la cual Lazarillo, junto a él, y pese a los valores de intimidad que entre ambos se enlazan, no logra tampoco tomar conciencia de centralidad, ni sentir las frías paredes de su morada como un albergue real. El poco calor de hogar que se genera se debe a Lazarillo, en una significativa inversión de los valores de protección y amparo. Finalmente el escudero se esfuma, imponderable como una visión, cumpliendo así con su destino de ser disperso en el mundo.

TRATADO FINAL

Hay un modo sereno y centrado en sí mismo de habitar en el mundo que se opone a otro disperso y descentrado, que hemos examinado a propósito del escudero, quien no crea una auténtica querencia y, por tanto, carece de una conciencia de centralidad. Tomando en consideración lo dicho como precedente, hemos de pasar al topoanálisis del último paraje de intimidad que habita Lázaro, *su casilla.*

Una casilla par de la suya

Para empezar a entender los valores de intimidad que de ella irradian debemos empezar por decir que quien llega a habitarla es un ser disperso, disgregado y acosado por sus fortunas y adversidades. Un breve historial de su vida nos indica que con ninguno de sus amos anteriores y en ninguna de sus moradas su ser se ha cultivado en la conciencia de centralidad, antes bien se ha disgregado aún más al tomar conciencia del engaño, la avaricia o la presunción imperante en el mundo.

Como de sobra sabemos, el Arcipreste de San Salvador induce y conduce las acciones de Lázaro, y se da maña para casarlo con una sirviente y manceba suya. «Y hízonos alquilar una casilla par de la suya» (44). Sabemos también que «los domingos y fiestas casi todas las comíamos en su casa», y que las lenguas maldicientes, que nunca faltan, no lo dejan vivir, «diciendo no sé qué, y sí sé qué de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer». Estos datos configuran un cuadro de sentido equívoco. Empecemos por analizar el sentido de tal configuración. Reparemos en la preposición *par*, que significa «junto a», «arrimada a», «cargada a (o en)». Por tanto, *par* se hace equivalente de arrimo y de la acción de arrimar, o sea «acercar, poner una cosa junto a otra»; y desde el siglo XIII en castellano significa ya, «apoyar una construcción en otra»; o «igualar o adaptar la construcción a la pared en que se apoya» (45). Es decir, el ladino Arcipreste de San Salvador se las ha ingeniado para que *la casilla* de su protegido esté arrimada a su casa, par de la suya; diríase como pared por medio. Con ello, *el arrímate a los buenos y serás uno de ellos,* que dijo la madre de Lazarillo cuando niño y que Lázaro ya adulto cumple al pie de la letra, cobra un sentido concreto e irónico al mismo tiempo. Lázaro vive de hecho arrimado o allegado materialmente a la casa del Arcipreste, uno de los buenos, o sea de los socialmente reputados: «Señor —le dije—, yo determiné de arrimarme a los buenos».

La dialéctica de lo abierto y de lo cerrado se incorpora también al modo y función del habitar de la pareja arrimada. La casilla aparece desdorosamente abierta a la ignominia de su dueño. Es como si existiera un pasadizo secreto o corredor de la infamia marital que comunicara la casa con la casilla. Por este equívoco pasadizo el anónimo autor, irónicamente, hace transitar a la casquivana esposa de Lázaro, quien pasa a la casa de su protector y amigo a cumplir con un rito doméstico «hacer la cama y guisalle de comer», amén de aquello que no se dice, pero que se subentiende. Esta equívoca situación reduce el modo de habitar y el orden doméstico, desde un punto de vista moral, a su mayor degradación. Las invitaciones domingueras y de los días festivos a su casa, así como la aceptación de los dones y ofrendas menores de su beneficiario, comprometen todavía más a la pareja arrimada en una infamia consentida y supuestamente disimulada que afecta, desacralizándolos, la función de habitar y el sagrado sacramento del matrimonio. En consecuencia, a la casilla de alquiler, cóm-

(44) *Lazarillo,* p. 175.

(45) Vid. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana,* de Jean Corominas. Editorial Francke (Berna, 1954), s. v.

plice de los furtivos amores de la madre de Lazarillo con el negro Zaide, se corresponde la casilla equívoca de su hijo, que se alza sospechosamente colindante.

La casilla como centro protector

Sin embargo, la casilla, aunque equívocamente arrimada, se alza también a la categoría de instrumento para afrontar el cosmos y sus fuerzas hostiles. Provee a los seres que la habitan con los valores de amparo y protección, aunque éstos se hallen amagados desde un punto de vista moral. Bien podemos suponer que, por muy precaria que sea la posesión de la casilla y cínico su modo de habitarla, desencadena en sus moradores una suerte de ensoñación de seguridad. Por lo menos en ella se encuentra, gracias a los buenos oficios del Arcipreste, pan, techo y abrigo, lo cual excluye la amenaza del hambre y la opresión del desamparo. Lázaro ha encontrado su pequeño rincón en el mundo. Habita a su modo este espacio íntimo, llenando con ello la esencia de la noción de hogar. Después de una accidentada navegación ha arribado a lo que él llama «buen puerto», a despecho de su dignidad de hombre, porque el ansia de protección ha podido más que todos los prejuicios humanos. Por lo pronto, más que los prejuicios de una sociedad estructurada en castas —la de los buenos y la de los que no lo eran—, como era la España de los siglos XVI y XVII.

Al tomar posesión de su casilla, aunque su amo el Arcipreste posea a su mujer, Lázaro defiende lo suyo. Su imaginación trabaja en este sentido construyendo sutiles muros de contención contra los desbordes de las lenguas maldicientes. La forma cómo Lázaro cornudo se miente a sí mismo, protestando una fementida fidelidad de su mujer, «que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo», aunque el 'dentro de las mentadas puertas toledanas' sugieran lo contrario, y el enfático puntillo de honor, «y quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él», es un testimonio más, acaso el más elocuente, de que el sentimiento de hogar y de querencia es uno de los más grandes poderes de integración de los pensamientos, los recuerdos y los ensueños del hombre. Y si Lázaro sueña, imagina o trata de engañarse a sí mismo respecto de la conducta real de su mujer —piedra angular de la noción de casa—, es porque en esta integración el principio unificador es el ensueño, la ilusión. Lázaro quiere habitar o soñar en paz en su casa: «Desta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa.» Sin el principio integrador que irradia del

fogón o del hogar, el hombre sería un ser disperso; y Lázaro sabe, a costa de sus fortunas y adversidades, lo que significa ser arrojado a un mundo duro y hostil, sin el apoyo de una conciencia de centralidad. Contra todos y pesar de todo su casilla es su centro protector, su pequeño universo. En verdad no sabemos si el bueno de Lázaro alcanzó a ensoñar la casa del porvenir —su anónimo autor no se aventura a tanto—, la que habitaría alejada del contacto de la maldad humana y mejor abastecida que todas las moradas del pasado. Lo que sí sabemos es que, puesto a elegir entre lo provisorio, pero asequible, y lo definitivo, pero inalcanzable, se contentó con lo primero, lo colindante, pero seguro: su humilde casilla par de la casa del Arcipreste de San Salvador.

Una conclusión casera

Hemos llegado al cabo de un recorrido que nos ha llevado por las moradas del *Lazarillo* y que, cual corredor de propiedades, hemos hecho con minuciosidad profesional. De este examen resulta evidente una vez más la verosimilitud de la opinión que sostiene la unidad artística de su concepción. Lo sostenido del motivo de la presencia de la casa y los valores de su intimidad, según nos lo revela el topoanálisis de los tratados primero, segundo, tercero y último, así parecen confirmarlo. Pero, por sobre todo, resulta claro que este librito admirable es un documento existencial en donde se despliegan valores simplemente humanos en torno a la casa, el primer universo del hombre y sus modos y función de habitarla. Y mientras el hombre no altere gravemente su constitución animal, ni inhiba su inclinación natural por su querencia, las moradas del *Lazarillo de Tormes* ocuparán un lugar en nuestro corazón y asegurarán, de paso, la vigencia sentimental de la obra en su conjunto.

WILFREDO CASANOVA

Université de Bordeaux III
Section d'Espagnol
FRANCE

LA GENTE SABRIA QUE EL TEMPLO ESTABA CANTANDO

Resulta que la noche anterior habías dejado más o menos las correcciones preparadas, te fuiste a dormir pensando de qué modo rematar ese párrafo que no te gustaba del todo, prendiste un cigarrillo repitiendo por nonagésima vez que tenías que dejar de fumar, te tiraste en la cama pensando en no pensar en nada y llegaste a la conclusión que es imposible, que aunque no pensés en nada estás pensando en no pensar en nada, sonreíste por la idea y pensaste que podías ponerla en boca de algún personaje. A la mañana siguiente ya no sonreirías más, no fumarías más y jamás pondrías esa frase en boca de personaje alguno: habías dejado el texto inconcluso.

Es cuando sobreviene lo peor: nunca falta el entusiasta que afirme lo «notable» que podría haber sido, sin darse cuenta de que realmente es.

Me explico: señoras y señores, la obra está terminada cuando se termina el productor, ni un minuto antes ni un minuto después. Hasta ese momento tenés toda la libertad del mundo para hacer lo que se te cante: cargarte los capítulos que querás, cambiar los personajes que se te ocurran, matar y dar vida a tu gusto. Nadie te impide acabar con el texto en su totalidad: al fuego o en pedacitos y estar como al principio, cuando todavía no era y montones de ideas cabalgaban por tu cabeza, brillantes, únicas, insuperables. ¿Te has dado cuenta que inevitablemente pensamos como genios? Se pone fiero cuando llega la hora de la verdad: el papel blanco y la máquina, tiqui tiqui taque, Giuseppe el zapatero, pero nada de remiendos, que se trata de escribir aquello que un ratito antes habías pensado genial. Pero como uno no piensa en palabras, notás que salen palabras que ni por asomo a lo pensado. Rompés el papel y empezás de nuevo, que tanto va el cántaro a la fuente, que al final te conformarás con esto último que te ha salido. Aunque, hay que reconocerlo, tenés derecho a conformarte a medias, te queda la posibilidad de volver a empezar, corregir, cambiar, aumentar, rebajar, hacer lo que se te cante,

hasta que llegue tu día o tu noche y chau pinela, ahí ya no quedan excusas y eso es lo que queda.

Nada de juzgar intenciones, entonces, que las intenciones siempre son buenas. Final con paradoja: la obra total no existe, siempre será una parte, y para aquel que la hizo, apenas un trozo de lo que había pensado. Y aquel que la hizo seguirá con la idea de completarla. Lo que falte se lo terminará llevando inevitablemente para el otro barrio, de día o de noche. Conclusión última y para no aburrir: como no existe la obra total, tampoco existe la inconclusa.

Ahí tenés la Sagrada, dijo señalando hacia afuera; puede ser el típico ejemplo de inconclusa. Ayúdennos con alguna peseta pro fin del templo expiatorio, sólo faltan siete torres. ¡Qué falta de respeto! Insistir en terminar algo que se terminó con el viejo Gaudí tirándose bajo el tranvía. Cayéndose, corrigió Beto. Agregá desdichado accidente que enluta la arquitectura del país y tendrás la información oficial. Lo que realmente pasó lo sabemos unos pocos; de algo no hay duda: el viejo se suicidó. Esperá, todo tiene su explicación. Esta se podría contar así:

Corría el año 1882, cuando en el día de San José la Asociación Espiritual de Devotos de San José, fundada unos pocos años antes por un librero de Barcelona, don Joan Bocabella i Verdaguer, gran devoto del Santo Patriarca y hombre de gran ilustración, inició la construcción del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

Primero se pensó que el nuevo templo fuese una réplica a igual medida de la basílica de Loreto, con la reproducción de la Santa Casa de Nazaret que ella contiene, pero pronto se cambió de parecer y se encomendó el proyecto al arquitecto diocesano don Francesc Villar, que, siguiendo el ambiente artístico de su tiempo, lo delineó en estilo gótico.

Cuando la cripta ya empezaba a señalar sus contornos, dimitió el mencionado señor, y por indicación del arquitecto don Joan Martorell, miembro de la junta constructora, se encomendó la obra, en 3 de noviembre de 1883, a su ayudante don Antoni Gaudí i Cornet.

Aquí es cuando entra Gaudí en la historia. Nótese que tenía treinta y un años, nel mezo del camin di nostra vita. No hay que ser muy fantasioso para imaginar las fantasías que habrán galopado por su cabeza en aquel otoño del 83. Le dieron algunos planos, le dijeron sólo están los cimientos, el templo queda en sus manos.

Lo imaginó inmenso y único; ahí reside su primer error: no lo imaginó a la medida del hombre. Todo el exterior resumiría la Iglesia, Jesucristo, la Virgen, los Evangelistas, los Apóstoles y los Santos. El cimborio central sobresaldría por encima de todos, y una cruz con

un cordero en el centro representaría a Jesucristo; le rodearían cuatro cimborios un poco más bajos: águila, buey, león y ángel, simbolizando los cuatro Evangelistas. Erigiría un campanario por cada Apóstol, doce en total, en los que se vería el báculo, la mitra, la cruz y el anillo. La Virgen tendría su capilla, Salve regina, Mater Misericordiae, *situada en el centro del ala norte del claustro.*

Se ingresaría por grandes pórticos; el que daba a levante estaría dedicado a los misterios del Gozo: nacimiento e infancia del Salvador; el limitado a poniente resumiría los misterios del Dolor: final de la infancia, su pasión y muerte. El gran pórtico del mediodía, llamado de la Gloria, guardaría las realidades religiosas de esta vida y la futura. Fe y Esperanza, para las puertas laterales; Caridad, para la central.

La luz de los grandes ventanales iluminarían las bóvedas. La música estaría servida por cuatro órganos, a cuarenta metros de altura. Habría naves diseñadas para albergar a más de tres mil cantores. Campanas tubulares, acordadas a tonos y semitones, formarían un monumental carillón, capaz de hacerse oír en toda la ciudad. En los días de grandes solemnidades los órganos alternarían con el carillón y las tres mil voces. A muchos kilómetros la gente sabría que el templo estaba cantando.

Por místico o por prolijo comenzó con la fachada del Nacimiento. Santa Isabel, dando testimonio de la fe de la Virgen ante el Misterio de la Encarnación; San Juan, predicando la venida del Mesías; dos momentos de la infancia del Niño Jesús: su presentación en el templo y explicando a los doctores el sentido de las Escrituras. Con uvas, racimos y espigas simbolizó el misterio de la fe en la Eucaristía; para la Divina Providencia optó por el ojo en el centro de la mano; con la imagen de la Virgen, colocada sobre un crisol de tres picos, representó el dogma de la Inmaculada. Era la Puerta de la Fe y labró un anagrama de San José, porque la Fe caracteriza a los patriarcas. Vio que era bueno y fueron las tardes y las mañanas de muchos días.

En la segunda puerta ubicó los desposorios de San José y la Virgen; el Niño Jesús, ayudando a su padre en el taller de carpintería; la huida a Egipto y la degollación de los Santos Inocentes. Una piedra, sobre la que grabó «Salvadnos», fue el símbolo del Pináculo. Era la Puerta de la Esperanza y labró un anagrama de la Virgen, porque la Virgen es la esperanza de la humanidad. Vio que era bueno y fueron las tardes y las mañanas de muchos días.

En la puerta del centro, que es la mayor, ubicó el Pesebre, y a su alrededor, el mundo cósmico, los hombres y los cielos cantando alabanzas por el nacimiento del Niño Dios. Apoyó al Pesebre una colum-

na genealógica que representa el soporte humano manchado por la culpa original; con el paso del tiempo nacería el Redentor: el buey y la mula daban calor al Niño, lo adoraban pastores y reyes y, en lo alto, los ángeles transmitían el alegre mensaje de paz. Era la Puerta de la Caridad y labró un anagrama de Jesús. Encima, una cruz ornamentada, rodeada por ángeles que lo inciensan. Debajo, la advocación: «Al nombre de Jesús toda rodilla se doble en el cielo, tierra e infierno.» Vio que era bueno y fueron las tardes y las mañanas de muchos días.

Lo moldeado en pensamientos ahora lo significaba en una piedra que suave y gelatinosa se sometía a sus manos, dispuesta a satisfacer hasta el último capricho. Entusiasmado en semejante tarea no reparó que el tiempo pasaba, y el tiempo que se preocupa poco por templos o menudencias similares, pasó irremediablemente.

Una mañana, muchos años después de haber finalizado la primera puerta, se levantó (dicen que dormía en la obra, ¡qué tal!, Dormir en la Obra) *y tuvo la ocurrencia de ver puertas y torres desde lejos. Caminó unos metros y miró sus manos: estaban viejas y arrugadas. Acarició su barba y la descubrió blanca. Contó las únicas cuatro columnas alzadas, un campanario para cada apóstol, para San Bernabé, para San Judas, para San Simeón, para San Matías; leyó las innovaciones que había escrito en los mosaicos:* Sanctus, Sanctus, Sanctus, Hosanna in excelsis, Amen Aleluia, *y lentamente comenzó a negar con la cabeza: no había ser humano capaz de ponerle fin, nadie mejor que él para saberlo: la había concebido. Miró otra vez sus manos, comprendió que apenas había terminado con el portal del Nacimiento y ya estaba al borde de la muerte.*

Sólo cuatro torres, el resto era potrero, descampado, montones de piedras que esperaban ser moldeadas por ese pobre viejo que acababa de descubrir qué corta y poca es la vida. Caminó hacia el espacio libre donde tantas veces imaginara la fachada de la Gloria e hizo piedras del aire: el origen del hombre y su muerte, el Infierno y las Bienaventuranzas, la Virgen y los Santos. Por encima de todo, el Reino de Dios; debajo, los modos de conseguirlo. Abrió las siete puertas que se abrirían hacia el interior del templo y recordó que cada una de ellas ostentaría una petición del Padrenuestro. Hágase, Señor, tu voluntad, dijo, y nuevamente fueron cuatro torres; el resto, tierra y potrero, un montón de piedras tan toscas como sus manos, incapaces de moldearlas. No había tiempo humano posible. No había posibilidad de Milagro Secreto: el Jaromir Hladik, de Borges, apenas pide un año y con la humilde intención de poner fin al segundo y tercer acto de un drama en verso. Lo de él tenía otra dimensión: se había propuesto

construir El Templo, y de golpe comprendía que el tiempo del hombre no era suficiente, aun habiéndolo comenzado diez, veinte, treinta, sesenta años antes. Se imaginó Antoniet, niño travieso, jugando a levantar un templo, y ahí habrá surgido la maqueta. La máscara, la reducción al absurdo: hacer en cartón-piedra lo que jamás podría hacer en piedra. Un chico construyendo un templo de juguete porque le acaban de prohibir el de verdad.

Quizá, como último desafío, trabajó en yeso bóvedas y columnas, terminó los ventanales y las sacristías y comenzó a levantar para hombres de mentira las fachadas que ya no podría alzar para los de verdad. Al finalizar la maqueta no le quedaron excusas: había imaginado una obra imposible en el tiempo y en el espacio, más allá de lo máximo permitido. En su afán de hacer la gran casa de Dios había intentado semejarse a Dios. Concibió una obra digna de El y, para colmo, intentó alzarla.

¿Qué sucede cuando un gran místico descubre que ha pensado una obra privativa de Dios?

Comprende que ha cometido pecado de soberbia.

¿Qué hace un gran místico cuando descubre que ha llegado a la cota más alta de ese pecado?

Busca el más alto de los castigos.

¿Cuál es uno de los más altos castigos impuestos por la Iglesia Católica Apostólica Romana?

Hay muchos, pero quizá el más severo es para el que se quita la vida con sus propias manos: muere sin perdón y no es enterrado en campo santo.

Gaudí, gran místico, no habrá dudado del castigo. Sólo le habían permitido la fachada del Nacimiento; después de nacer se muere; entre una y otra punta se mete la vida, de una a otra punta dejar apenas algunos bocetos, unos pocos planos y dibujos que más que explicar la obra explican su imposibilidad. Y la caricatura: la maqueta de lo que nunca sería, tan frágil y falsa como lo que intentara alzar. ¿Para eso había empeñado más de cuarenta años de su vida? Quizá ahí se delineó el suicidio. Con paciencia habrá pensado el modo correcto de quitarse la vida. Sabía que el suicidio, inevitablemente, está teñido de romanticismo. No quería que el castigo se convirtiera en tema de falsas biografías o novelones rosas. Debía ser un suicidio, pero sólo para él y Dios; el resto del mundo lo aceptaría como un desgraciado accidente, no había pruebas que demostrasen lo contrario. Y no las dejó. Supo que la muerte tendría que ser charra, ajena a él, constructor exquisito, una muerte que destruyera sin asomo de grandeza. Pensó en un tren, un accidente de tren, pero optó por un tranvía.

Quizá porque el tren tiene algo magnífico, quizá porque caer bajo un tren podría parecer un suicidio.

Había encontrado la muerte, ahora debía ir hacia el accidente que la hiciera posible. Antes fue a ver lo único cierto: cuatro torres y un ábside. Pensó que en el interior de ese templo, que ya no sería, habría estado toda la enseñanza de la Iglesia: el Evangelio y la oración cotidiana. Pensó que los antepechos de las cantorías, que ya no serían, habrían guardado los párrafos de la misa de cada domínica. Pensó que en los arcos y en las bóvedas, que ya no serían, habrían ido los himnos de las horas canónicas. El Te Deum Laudamus *allí, en el cimborio central; el* Benedictus Dominus, *allí, en el testero izquierdo, y el* Magnificat, *allí, en el ábside. Otra vez intentó reconstruir la piedra en el aire, pero no fue posible. Comprendió que ya era tiempo; con paso tranquilo y sin felicidad caminó a la búsqueda del tranvía. Iba a ponerle fin a la obra.*

VICENTE BATTISTA

Avda. Juan XXIII, 11, 8.º - 2da.
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

MONTAIGNE Y LOS LIBREPENSADORES FRANCESES DEL SIGLO XVII

He leído, no recuerdo donde, que la importancia de una obra puede medirse por el número de interpretaciones divergentes y hasta opuestas a que suele dar lugar. Esto podría muy bien aplicarse a los Ensayor de Montaigne. Para algunos, Montaigne es el punto de arranque de todas las doctrinas que intentan o pretenden resolver los problemas humanos únicamente por la razón. Por otra parte, una corriente de montaingnistas católicos igualmente preocupados por justificar la inclusión de los Ensayos, en 1676, en el Indice, como por mantener a Montaigne en el seno de la Iglesia Católica, minimizan todos los puntos heterodoxos que contienen los Ensayos y afirman que éstos, por haber llegado a ser para un cierto número de lectores un manual de escepticismo radical y de moral epicúrea, la Iglesia condenó el libro más por la influencia ejercida que por su doctrina (1).

Mal comprendemos cómo una obra puede ejercer una influencia que esté en desacuerdo con su propia doctrina. Por eso hemos querido ahondar algo más en esta cuestión, no estudiada a fondo todavía, que sepamos. Y ya que en el jardín de Montaigne queda siempre algo por cultivar, hemos pensado que tal vez, para conmemorar el cuarto centenario de la publicación de los Ensayos, podría tener cierto interés recordar que lo esencial del pensamiento de Montaigne constituye una de las fuentes más importantes de los librepensadores del siglo XVII, desgraciadamente poco conocidos todavía.

Nos proponemos, por tanto, descubrir, a través de las ideas clave del pensamiento libertino y mediante ejemplos concretos, el pensamiento del propio Montaigne. Sabido es que el término «libertino» se aplicaba a todos aquellos que, porque rechazaban las creencias tradicionales, fueron considerados como inmorales y entregados a todos los vicios. En la época que nos ocupa «libertino» equivalía al actual «librepensador» y comprendía, además, todas las connotaciones negativas que este simple hecho implicaba, independientemente de cuál

(1) Cf. Charles Guerin: *Pages françaises, XVIe siècle*, París, 1946, p. 289, y sobre todo Armand Muller: *Montaigne*, 1965, p. 29.

fuese la conducta de la persona así designada. Existen, como es obvio, diversas categorías morales de libertinos, y ni que decir tiene que aquí sólo nos interesan los eruditos, los sabios, los poetas, los que ya entre sí empezaban a llamarse filósofos.

Aun a riesgo de simplificar demasiado —dada la amplitud del tema escogido—, hemos tenido que limitarnos y seleccionar los autores que estimamos más representativos. Tales son Teófilo de Viau, La Mothe le Vayer, Gabriel Naudé, Cyrano de Bergerac, Des Barreaux, Vauquelin des Yveteaux, Sarasin, Saint-Evremonds, la señora Deshoulières, Dehénault, el abate de Chaulieu y el más insigne de todos, Fontenelle. También aludimos a algunos textos anónimos y clandestinos. En cuanto a sus ideas, sólo nos detenemos en las que profesan la mayor parte de ellos, esto es, en las más extendidas y que presentan una mayor trascendencia acerca de los problemas que atraen constantemente la reflexión del hombre: la existencia de Dios, la naturaleza humana, la política, la religión, la moral.

Digamos, a título de introducción, que, obedeciendo intuitivamente al imperativo de Montaigne de no admitir nada como verdadero sin pasarlo antes por el tamiz de la razón, estos librepensadores tienen como característica común primordial el que someten a su razón las creencias, las tradiciones, las leyendas piadosas y los dogmas que la generalidad de los hombres aceptan y se transmiten de generación en generación sin discutirlos. De esta actitud van a derivarse sus ideas fundamentales, que estarán en franca oposición con las que rigen en su tiempo (2).

Mas, ante todo, nos interesa subrayar un aspecto importante: me refiero a su conservadurismo político. Como ha dicho A. Adam, estos hombres tan libres en su fuero interno no desean propagar sus ideas ni perturbar el orden público; no son en modo alguno revolucionarios, como podría suponerse a primera vista. Convencidos de no ser más que una frágil élite intelectual en el ambiente histórico asfixiante en que les ha tocado vivir, no se sienten atraídos ni por el martirio ni por la acción, que de antemano juzgan inútil. Al igual que Montaigne, que en su día vivió los horrores de las guerras de religión, han reflexionado sobre la inconstancia de las acciones humanas, sobre el carácter irracional de las creencias que gobiernan a los hombres y ante el espectáculo penoso de las luchas intestinas, tienen en cierto modo un concepto pesimista acerca de la humanidad en general. Piensan que vale más someterse a las leyes y al culto establecido en su

---

(2) *Para resumir las principales ideas de los librepensadores del siglo XVII, hemos utilizado la bella introducción de Antoine Adam a su Antología Les libertins au XVIIe siècle, París, 1964, Ed. Buchet-Chastel, haciendo nuestras algunas de sus pertinentes observaciones.*

país, porque sin ello no se puede vivir tranquilo. A partir, sobre todo, del suplicio de Vanini, quemado vivo en Toulouse en 1619, no obstante sus protestas de ortodoxia católica, y tras el proceso en 1620 de Teófilo de Viau, el mejor poeta de la época, que estuvo a punto de correr la misma suerte a consecuencia de las denuncias del tristemente célebre jesuita Garasse, los libertinos —muy justificadamente— disimularon lo más posible sus ideas. Expuestos a enemigos agresivos y violentos que disponían del poder civil, se conformaron con disfrutar de una independencia interior, convencidos de que había que proteger y salvar ante todo lo esencial, la íntima libertad del pensamiento.

Esta era ya la postura de Montaigne. Se ha subrayado, acaso con demasiada insistencia, el conservadurismo político del autor de los Ensayos, que gusta de la seguridad y que a fin de cuentas es de opinión, vista la inestabilidad de todo lo humano, de obedecer las leyes de su país y de permanecer, dice, «en el asiento en que Dios le ha colocado», pues la religión que cada uno profesa se debe al azar del lugar de nacimiento de cada uno. Conocida es su frase: «Somos cristianos por la misma razón que perigordianos o alemanes» (3). Además, no habiendo ningún argumento lo bastante convincente, no es su conformidad con la sociedad de su tiempo —que incluso ha criticado— o con su religión lo que le impulsa a no cambiar de creencia; es la imposibilidad de certidumbre en tan ardua materia. Gabriel Naudé, médico que fue de Luis XIII y bibliotecario de Mazarino, dirá años más tarde que había que adoptar la religión en la que se había nacido, pues, dados los argumentos de unos y de otros, «todo ello no valía la pena» (4).

Pero recordemos que el conservadurismo de Montaigne es de tipo práctico y adecuado a las circunstancias de su tiempo, ya que en materia de gobierno ha expresado, lo que se olvida a menudo, un ideal bien distinto. Citemos tan sólo estas frases: «... las sociedades en que hay menos disparidad entre los servidores y los amos nos parecen las más justas». Y de acuerdo con Platón, estima que habría que dar «a los ciudadanos según su naturaleza, sus cargos», confesando igualmente que «la dominación popular (le parece) la más equitativa» (5). Este ideal es el que sobrevivirá a su influencia sobre los primeros librepensadores y llegará a los de los siglos siguientes.

---

(3) «Nous sommes chrétiens à même titre que nous sommes ou Périgourdins ou Allemands» (libro II, cap. XII).

(4) Cf. Gui Patin: *Lettres*, III, citado por J. S. Spink: *La libre pensée française de Gassendi à Voltaire*, París, 1966, Editions sociales, p. 36.

(5) «... les polices où il se souffre moins de disparité entre les valets et les maîtres me semblent les plus équitables» (libro III, cap. III) «... suivant le précepte de Platon qu'il faut colloquer les enfants non selon les facultés de leur père, mais selon les facultés de leur

Veamos ahora qué método han empleado la mayoría de los libertinos para insinuar sus ideas. El abate La Mothe le Vayer, por ejemplo, jurista y profesor del duque de Orleáns, así como preceptor del joven Luis XIV, cuando en sus *Diálogos hechos a imitación de los antiguos*, emprende su estudio sobre la *Diversidad de religiones*, se contenta con acumular todas las variedades de creencias que su inmensa erudición le proporciona y con poner de relieve la incoherencia de la razón humana, pero librándose muy mucho de sacar de ello ninguna consecuencia. Eso que lo haga el lector. No olvidará, sin embargo, afirmar que la prueba de la existencia de Dios por el consentimiento universal —argumento esgrimido hasta la saciedad— es la más huera de todas las pruebas y que las relaciones de los viajeros modernos la han desacreditado definitivamente. Así existen pueblos que no tienen idea alguna ni de religión ni de Dios, y apoya esta afirmación citando el testimonio de la *Historia natural y moral de las Indias*, publicada en 1590 por el jesuita español José de Acosta. Precisemos, por otra parte, que Rodríguez de Arriaga, jesuita español también, abordó igualmente el tema y habló de una como «ignorancia invencible de Dios» para designar la actitud espiritual de aquellos cuya inteligencia era incapaz de concebir la idea de la divinidad (6).

Ahora bien, por paradójica que parezca, Montaigne, cuyo estilo es tan poco sistemático y que gusta de expresar sus ideas «a saltos y a brincos», y en apariencia sin orden preconcebido, ha dado, al menos en cierta medida, el ejemplo de este método. A propósito de todos los temas que ha abordado, ha destacado siempre el pro y el contra, ha afirmado que «no hay razón que no tenga su contraria», ha confrontado las tesis opuestas y presentado, ya con ironía, ya con complacencia, las contradicciones del pensamiento humano. Recordemos sus capítulos «De la costumbre», en los que acumula infatigablemente toda suerte de leyes y de hábitos que se oponen unos a otros, logrando así convencer al lector de que «nada hay en suma por insensato que sea que no se encuentre vigente en alguna nación». Y en cuanto a la filosofía, precisa: «... en ella se dan cita todos nuestros sueños y fantasías» (7).

Añadiremos que, como Montaigne, estos librepensadores apoyan con frecuencia sus conclusiones en juicios de los antiguos. No es

---

âme». (Libro I, cap. XXVI) «toute domination populaire (...) me semble la plus naturelle et équitable...» (libro I, cap. III).

(6) V. Julio Caro Baroja: *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1978, página 537.

(7) «Il n'est rien en somme si extrême qui ne se trouve reçu par l'usage de quelque nation» (Libro II, cap. XII) «Je dis de même de la philosophie; elle a tant de visages et de variété, et a tant dit, que tous nos songes et rêveries s'y trouvent». (Libro II, cap. XII.) «Il n'y a raison qui n'en ait une contraire» (Libro II, cap. XV).

necesario recordar cuántas citas de Séneca, de Cicerón y, sobre todo, de Horacio y de Lucrecio contienen los Ensayos. Es éste un procedimiento que, lejos de subordinar sus escritos a la autoridad de los clásicos, les permite aprovecharse de la fama de éstos para dar mayor realce a sus propias opiniones: táctica, pues, tanto de prestigio como de prudencia.

Este método, que conducía, según La Mothe le Vayer, a lo que él llamaba «escepticismo cristiano», era de un alcance incalculable. De hecho llevaba a la imposibilidad de toda fe fundamentada en la razón. Ha sido, pues, Montagne quien ha dado el ejemplo de lo que Paul Hazard llama «ese trabajo de demolición», previo a las reconstrucciones futuras, y que ha estudiado en su tan atractivo libro *La crisis de la conciencia europea de 1680 a 1715,* trabajo que en realidad se inició mucho antes, según estamos viendo.

También se sabe que otra idea compartida por los librepensadores, y que proviene sencillamente de su comprobación de los errores que en materia de costumbres y de religiones subyugan a los hombres, es que consideran las confesiones religiosas como instrumentos de dominación política. Este parecer está claramente expuesto en la obra de Gabriel Naudé *Consideraciones políticas acerca de los golpes de estado,* publicada en Roma en 1639. El autor está persuadido de que la política y la religión van siempre íntimamente unidas, sosteniendo la religión a los poderes fuertes, y de que la mayor parte de las leyes llamadas leyes naturales y universales han sido inventadas por los hombres ansiosos de poder con la finalidad de someter al pueblo y de conseguir su obediencia. Escuchémosle: «... si consideramos cuáles han sido los comienzos de todas las monarquías, hallamos siempre que éstos han sido algunas invenciones y supercherías, haciendo caminar a la religión y a los milagros a la cabeza de una larga serie de crímenes y de crueldades». Y recuerda las mentiras utilizadas por Semíramis, Ciro, Alejandro, Rómulo, sin omitir a Numa Pompilio invocando a su ninfa Egeria.

Todo esto nos trae a la memoria que Montaigne ya había afirmado: «Las leyes que llamamos naturales nacen de la costumbre», y había explicado: «Puesto que los hombres, por su incapacidad, no pueden contentarse con la buena moneda, apélese también a la falsa. Este medio lo han practicado todos los legisladores y no hay norma pública en que deje de encontrarse alguna mezcla, ya de vanidad ceremoniosa, ya de opinión mentirosa que sirva de freno para hacer obedientes a los pueblos. Por eso la mayor parte de ellos presentan sus comienzos fabulosos, enriquecidos de misterios sobrenaturales (...). Por eso Numa y Sertorio, para conseguir la obediencia de los suyos,

los edificaban con esta simpleza: el uno que la ninfa Egeria y el otro que su cierva blanca les dictaban de parte de los dioses las determinaciones que tomaban.» Y tras relatar otros ejemplos, concluye con tanta firmeza como prudencia: «Y toda sociedad tiene un dios como guía, falsamente las demás y verdaderamente la que Moisés dictó al pueblo de Judea al salir de Egipto» (8).

Asimismo los libertinos, porque según queda dicho, rechazan todo lo sobrenatural y maravilloso y desconfían por principio de todas las ideas comúnmente admitidas, son impugnadores natos de mitos y leyendas. Por ejemplo, Naudé decía que había «cuatro cosas de las que había que prevenirse para no resultar engañado, a saber: de profecías, de milagros, de revelaciones y de apariciones» (9). Superfluo parece decir cuán precursor y maestro es, en este aspecto, Montaigne. Recordemos una de su más famosas frases al respecto: «Los milagros son según la ignorancia en que estamos acerca de la naturaleza, no según el ser de la naturaleza» (10), y también: «Es verosímil que el crédito principal de los milagros, de las visiones, de los encantamientos y de otros efectos extraordinarios proceda de la fuerza de la imaginación, actuando principalmente sobre las mentes del vulgo más maleables. Tanto se les ha coaccionado en cuanto a su credibilidad, que creen ver lo que no ven» (11). Fácil es reconocer aquí una de las explicaciones racionales —la fuerza de la imaginación a la que Montaigne consagró un capítulo— que desde el Renacimiento se alegaba para explicar los hechos aparentemente maravillosos, y que fue profesada principalmente en la Universidad de Padua por Pomponazzi y Cremonini.

Hay que decir, por otra parte, que uno de los argumentos tradicionales más poderosos para probar la misión divina de Cristo era, precisamente, el atribuir a su venida y al triunfo del cristianismo el

---

(8) «Les lois que nous disons naître de la nature, naissent de la coutume» (Libro I, cap. XXIII). Y «Puisque les hommes, par leur insuffisance, ne se peuvent assez payer d'une bonne monnaie, qu'on y emploie encore la fausse. Ce moyen a été pratiqué par tous les législateurs et n'est police où il n'y ait quelque mélange ou de vanité cérémonieuse, ou d'opinion mensongère qui serve de bride à tenir le peuple en office. C'est pour cela que la plupart ont leurs origines et commencements fabuleux et enrichis de mystères surnaturels. C'est cela qui a donné crédit aux religions bâtardes; et pour cela que Numa et Sertorius, pour rendre leurs hommes de meilleure créance les paissaient de cette sottise, l'un que la nymphe Egéria, l'autre que sa biche blanche leur apportaient de la part de leurs dieux tous les conseils qu'ils prenaient (...) Et toute police a un dieu à sa tête, faussement les autres, véritablement celle que Moïse dressa au peuple de Judée sorti d'Egypte». (Libro II, cap. XVI.)

(9) Citado por J. S. Spink, *op. cit.*, p. 33.

(10) «Les miracles son selon l'ignorance en quoi nous sommes de la nature, non selon l'être de la nature» (Libro I, cap. XXIII).

(11) «Il est vraisemblable que le principal crédit des miracles, des visions, des enchantements et de tels effets extraordinaires vienne de la puissance de l'imagination agissant principalement contre les âmes du vulgaires, plus molles. On leur a si fort saisi la créance qu'ils pensent voir ce qu'ils ne voient pas.» (Libro I, cap. XXI).

silencio de los oráculos paganos. En 1707, todavía, el jesuita Baltus proclamaba: «Entre todos los milagros que han acompañado el establecimiento del cristianismo sobre las ruinas de la idolatría, ninguno hay tan deslumbrante ni que más haya asombrado a los paganos que el silencio de sus oráculos» (12). Pues bien, recordemos que Montaigne escribió un capítulo sobre «Las pronosticaciones», que inicia con estas palabras, en apariencia inocentes y que desde el principio destruían las pretensiones de la ortodoxia: «En cuanto a los oráculos, es seguro que mucho antes de la venida de Jesucristo habían empezado a perder su reputación, pues vemos que Cicerón se esfuerza por descubrir la causa de su decadencia» (3). Fontenelle, por su parte, adoptará el mismo argumento histórico, señalado por Montaigne, para demoler las afirmaciones de la ortodoxia, cuando escriba su *Historia de los oráculos,* publicada bajo el anonimato en 1686.

Esta recusación de lo sobrenatural lleva a los librepensadores a coincidir en otra cuestión de lamentable actualidad, la referente a la brujería: niegan en rotundo la realidad de los hechos imputados a las brujas. Negar la existencia de los demonios, del diablo o de la posesión demoníaca era sumamente peligroso, y el siglo XVII ha conocido, como tal vez ninguna otra época, esa terrible plaga social que fue la persecución de las brujas. A este respecto Gabriel Naudé tiene el mérito de haber dedicado sus meditaciones también a la brujería y de haber tenido la valentía de decir: «¿Por qué quemar a una pobre mujer que por enfermedad, por tontería, por fuerza o por otra causa cualquiera confiese que ha sido llevada en menos de nada sobre un macho cabrío o sobre una escoba a reuniones ya alejadas de cien leguas, ya próximas a su aldea, en las que dirá que ha hecho mil extravagancias pueriles, ridículas, imposibles y que más merecerían que la cuidasen o que la encerrasen, en lugar de exterminarlas, como se hace por el fuego y la horca?» (14). Impresionándole profundamente este tema, Naudé escribió también una *Apología de todos los grandes personajes que han sido falsamente acusados de magia.*

En cuanto a las brujas, Montaigne era ya de la misma opinión: «El mejor les hubiese ordenado tomar eléboro que cicuta», y dado que no existen pruebas de los hechos de los que se las acusa, se permitió criticar a sus jueces observando que «es conceder demasiada catego-

---

(12) Este texto de Baltus es en realidad su *Réponse à l'Histoire des oracles de Fontenelle,* Estrasburgo, 1707.

(13) «Quant aux oracles, il est certain que, bonne pièce avant la venue de J. C. ils avaient commencé à perdre leur crédit, car nous voyons que Cicéron se met en peine de trouver la cause de leur défaillance.» (Libro I, cap. XI).

(14) V. A. Adam: *Antología* citada, p. 151.

ría a sus conjeturas el quemar por ellas a un hombre vivo» (15). Ya a fines del siglo, hacia 1680, cuando se descubra el macabro «asunto de los venenos», Fontenelle contribuirá con algunos escritos a negar la eficacia de la magia y la existencia de poderes sobrenaturales.

En resumen, los libertinos piensan que en lugar de discutir incansablemente acerca de la posible explicación de un prodigio, más valdría informarse antes de la realidad del hecho. Citemos una vez más a Fontenelle: «Asegurémonos bien del hecho antes de preocuparnos por su causa (...). Evitaremos así el ridículo de hallar la causa de algo que no existe» (16). Escuchemos ahora a Montaigne: «Observo, que, por lo general, los hombres, ante los hechos que les proponen, se dedican de preferencia a buscar la causa en lugar de buscar su realidad; dejan las cosas y se entretienen en tratar de las causas» (17).

He aquí ahora otro punto de coincidencia entre los libertinos. Dado que para ellos son las pasiones, los prejuicios, la costumbre, lo que mueve al mundo, oponen a la masa ignorante el escaso número de espíritus ilustrados; están orgullosos de la independencia de su mente y opinan, de acuerdo con Séneca, que «la aprobación de la muchedumbre es señal de error». Lo que indefectiblemente nos recuerda a Montaigne comprobando que «los necios superan en tan gran número a los sabios», que «en cuanto a mí, si no creo a uno, no creeré tampoco a ciento uno», y que critica a la multitud «que juzga la verdad no por el peso de las voces, sino por su número» (18). Años después Bayle precisará del mismo modo: «... vuelvo sobre lo mismo; que no hay que contar los votos, que hay que pesarlos» (19). Mas si, como ya ha sido observado, los libertinos rechazan toda la metafísica tradicional, no oponen a ésta una metafísica diferente. Digamos que después de haber comprobado que el consentimiento universal es un argumento quimérico, que no existe una verdad universalmente aceptada, ni un principio que compartan todos los hombres, son lo bastante sinceros para reconocer la imposibilidad en que se hallan de tomar partido. Frente a lo que destruyen, nada tienen que ofrecer al hombre perpetuamente sediento de eternidad. Esta es su debilidad y también su grandeza. Merecen más de lo que se piensa el sobrenombre de «espíritus fuertes» con que se les motejará. Por eso consideran más

---

(15) «Je leur eusse plutôt ordonné de l'ellébore que de la ciguë» y «c'est mettre ses conjonctures à bien haut prix que d'en faire cuire un homme tout vif.» (Libro III, cap. XI).

(16) Fontenelle: *Histoire des oracles*, cap. IV.

(17) «Je vois ordinairement que les hommes aux faits qu'on leur propose, s'amusent plus volontiers à en chercher la cause qu'à en chercher la vérité; ils laissent la les choses et s'amusent à traiter les causes.» (*Libro III, cap. XI*).

(18) «Les fols surpassent de tant les sages en nombre (...) Pour moi, de ce que je n'en croirais pas un je n'en croirais pas cent un...» (Libro III, cap. XI).

(19) Pierre Bayle: *Pensées diverses sur la comète*.

honesto, al igual que Montaigne, el suspender su juicio en semejante disyuntiva. La Mothe le Vayer declara sentirse plenamente satisfecho de su «feliz suspensión de espíritu». «¿No vale más permanecer en suspenso que el enfrascarse en tantos errores como ha producido la fantasía humana?», había preguntado Montaigne, quien incluso se había quejado de que «el dogmatismo nos obliga a escoger, a causa de lo cual no nos es permitido ignorar lo que ignoramos» (20).

Así es como, al no creer en el Dios de la Biblia y al rehusar adherirse a ninguna religión revelada, algunos librepensadores creen, en cierto modo, en el Destino o en el Azar, conceptos del materialismo antiguo, o bien en una ley suprema que ha organizado el Universo y que designan bajo el nombre de Naturaleza. Finalmente la crítica del Dios de los cristianos guiará a algunos hacia el deísmo y a otros hacia el ateísmo. ¿Habrá que recordar que Montaigne fue reprendido en Roma, cuando hizo su viaje por Alemania, Suiza e Italia, por haber utilizado demasiado en sus Ensayos la palabra «fortuna» con la significación unas veces de «destino» o de «azar», otras aludiendo a la buena o mala suerte y en escasos ejemplos refiriéndose a una cierta noción de providencia no obligadamente cristiana? Recordemos que confesaba: «Creo lo que dice Platón, que el hombre es el juguete de los dioses» (21). También es del dominio público que, habiéndole amonestado los censores romanos para que corrigiese su texto, no lo hizo. Sin embargo, se trataba de un asunto importante para la Iglesia y no de una fruslería, como lo han afirmado algunos. En España, por ejemplo, el primer traductor de los Ensayos, en 1634, Diego de Cisneros, procurará traducir la palabra «fortuna», teniendo en cuenta los diversos significados del contexto, por «Dios», por «Providencia» y hasta por «tiempo», eludiendo así el empleo de esa palabra pagana cuya prohibición en sentido religioso por la Iglesia nos ha sido confirmada por Quevedo (22).

Así, pues, estos libertinos, repetimos, no solamente no se sienten orgullosos de la razón humana, como se suele creer por inadvertencia, sino que están persuadidos de su fragilidad e impotencia para resolver las dudas acuciantes que se le presentan al hombre acerca de su condición, lo que les inclina a un pesimismo teñido unas veces de

---

(20) «Vaut-il pas mieux demeurer en suspens que de s'infrasquer en tant d'erreurs que l'humaine fantaisie a produites? (...) le dogmatisme, par qui il ne nous est pas permis d'ignorer ce que nous ignorons.» (Libro II, cap. XII).

(21) «Je crois qu'il est vrai ce que dit Platon, que l'homme est le jouet des dieux.» (Libro III, cap. V).

(22) Quevedo: *Obras completas*, Prosa, Aguilar, Madrid, 1966, p. 957: «Las palabras *fortuna, hado, suerte,* que se leen en Séneca, por ser traducción, las dejo como *dioses:* error suyo condenado por nuestra sagrada religión», en su versión de «*De los remedios de cualquier fortuna*».

despreocupada indiferencia y otras de inconsolable melancolía. Luego veremos que Montaigne superará esta actitud y será incluso precursor del racionalismo crítico.

Conviene decir ahora que, quizá, para estos hombres, la causa principal de la insuficiencia de la razón reside en el carácter incompleto y engañoso de nuestros sentidos, pues para ellos, como para Montaigne, todo conocimiento nos llega por la sensación. Cyrano de Bergerac, una de las mentes más audaces del siglo XVII, afirmaba: «... hay en el Universo tal vez un millón de cosas que para ser conocidas exigirían en nosotros un millón de órganos diferentes» (23). Y Fontenelle insistía: «Tal vez hay efectivamente un gran número de sentidos naturales, pero en el reparto que hemos hecho con los habitantes de otros planetas, no nos han tocado más que cinco, con los cuales nos conformamos, por no tener conocimiento de otros» (24). Montaigne, por su parte, había dicho: «Todo conocimiento se encamina hacia nosotros por los sentidos: son nuestros maestros.» Y «la primera consideración que hago acerca de los sentidos, es que pongo en duda que el hombre esté provisto de todos los sentidos naturales». «¿Quién sabe si el género humano hace una tontería (...) por falta de algún sentido, y que debido a esta carencia la mayor parte del rostro de las cosas nos es desconocido?» (25).

Y esto nos lleva a ocuparnos de otro tema de gran interés en aquella época, el de saber si los animales son o no inteligentes. El comprobar que muchos animales tienen sentidos mucho más desarrollados que los del hombre, induce a los libertinos a negar la jerarquía que establece al hombre como rey de la naturaleza. El papel del hombre en la tierra no es el de ser el amo de los animales. Teófilo de Viau, lamentando que la inteligencia hace sufrir al hombre más que a los animales, se refirió a esta triste condición humana en un poema en que escribió este verso: «En comparación contigo, felices son los animales de los campos» (26). Este verso es el que provocó gran escándalo en el momento de su proceso. Vanini, inspirándose de Diodoro de Sicilia, decía ya que el hombre desciende del mono. Había dicho también que si el hombre se apodera de los animales y los come, éstos, con mayor frecuencia, se apoderan de él y le devoran. Esto es precisamente lo que había expresado Montaigne presentando

---

(23) Cyrano de Bergerac: *L'autre monde ou Les Etats et Empires de la Lune.*

(24) Fontenelle: *Entretiens sur la pluralité des mondes.*

(25) «Toute connaissance s'achemine en nous pa rles sens: ce sont nos maîtres (...) La première considération quej'ai sur le sujet des sens, c'est que je mets en doute que l'homme soit pourvu de tous les sens naturels (...) Que sait-on si le genre humain fait une sottise (...) à faute de quelque sens, et que par ce défaut la plupart du visage des choses nous soit caché?» (Libro II, cap. XII).

(26) *Elégie à Monsieur de Candale.* V. A. Adam: *Antología* citada, p. 53.

a un ganso que, paseándose por el corral, va discurriendo que si bien el hombre le come a él, por su parte él se come a los gusanos que después devorarán al hombre y concluye vanagloriándose de que el Universo ha sido hecho para él (27). Este pasaje, como es sabido, fue muy criticado por todos los detractores de Montaigne, especialmente por Bossuet.

Nos hallamos aquí ante una cuestión muy antigua, cuyo origen procede de muy lejos: de Plutarco, de Sexto, de Lucrecio y de Plinio, cuya Historia Natural fué un auténtico *best-seller* durante el Renacimiento. Pero fue Montaigne quien actualizó de nuevo este tema, renovándolo e infundiéndole una mayor trascendencia. La polémica a propósito del carácter racional de los animales se inicia hacia 1634, fecha de la publicación, en Francia, de la obra de Jean Silhon, contradictor de Montaigne, acerca *De la inmortalidad del alma.* Esta batalla filosófica es tan encarnizada, que algunos montaignistas no vacilan en sugerir que el punto de vista de Montaigne en este asunto haya podido ser una de las causas de la inclusión de los Ensayos en el Indice en 1676 (28). Montaigne, hay que recordarlo, no ve sino una diferencia de grado entre los animales y el hombre, desposeyendo a éste más que de su pretendida superioridad, del carácter único de su naturaleza racional: «Existen algunas diferencias, hay grados, hay órdenes», afirma (29). Y Fontenelle: «(nuestra razón) no nos distingue de los animales, sino del más al menos» (30). Esta polémica alcanzará su punto culminante en la primera mitad del siglo XVIII con la publicación, frente a la idea ortodoxa que considera a los animales irracionales y único ser racional al hombre, de la obra del filósofo materialista La Mettrie, *El hombre-máquina* (1747). El mismo Voltaire hará alusión al tema al hablar de la filosofía de Locke y de la inmortalidad del alma en sus *Cartas filosóficas,* y en España, por citar un ejemplo, nuestro Feijoo dedicará un capítulo de su inmensa obra a *La racionalidad de los brutos.* Este debate puede parecernos hoy ocioso, mas veamos la conclusión que de él saca Bayle: «Si los animales materiales son capaces de sentir, la inmaterialidad del alma queda en entredicho. Si los animales son sensibles al dolor, la prueba alegada por San Agustín acerca del pecado original se derrumba. El sufrimiento del hombre no puede ser prueba de su culpabilidad si los

---

(27) Libro II, cap. XII.

(28) Cf. Henri Busson: *La pensée religieuse française de Charron à Pascal,* Vrin, Paris, 1933, y Mitchiko Ishigami-Iagolnitzer: «Apologies des facultés rationnelles chez les animaux au XVIe siècle», in *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne,* Cinquième série, número 2, avril-juin, 1972.

(29) «Il y a quelque différence, il y a des ordres et des degrés.» (Libro II, cap. XII).

(30) Fontenelle: *Histoire des Ajaoiens.*

animales inocentes sufren también» (31). Lo curioso es que esta cuestión sigue siendo actual. Consignemos esta interesante afirmación del eminente biólogo contemporáneo Jean Rostand: «Una de las cosas que creo con más firmeza (...) es que no existe entre nosotros y el animal, sino una diferencia del más al menos, una diferencia de cantidad y no de calidad; es que somos del mismo tejido, de la misma sustancia que el animal» (32).

Por todo lo dicho vemos que los libertinos consideran al hombre sometido, al igual que los animales, a la naturaleza, que es una fuerza impasible; que es inconstante y diverso, como lo definía Montaigne y, por supuesto, no creen en la inmortalidad del alma. Evidentemente, Montaigne no llega tan lejos, pero se detiene con complaciente morosidad en presentar el carácter inseparable del alma y del cuerpo, recordando que acerca de la naturaleza del alma, «nadie sabe lo que dijo Aristóteles» (33). Además, las facultades del alma se transforman según se transforma el cuerpo. Las potencias del alma se desarrollan y se debilitan de acuerdo con los cambios que padece el cuerpo. Y cita a Lucrecio: «El alma no tiene más remedio que ser material, puesto que sufre con golpes y armas materiales», y «en las enfermedades del cuerpo el espíritu no razona, delira» (34). Hay, pues, ya en Montaigne una cierta intuición anticipada acerca de los determinismos fisiológicos del pensamiento.

Al no creer en la supervivencia del alma, ¿cuál es la actitud de los librepensadores ante la muerte? La pregunta vale la pena, ya se trate de creyentes o de no creyentes, si existe algo en que todos los hombres estén de acuerdo es, sin duda, el pesar que todos sienten de tener que abandonar esta vida y de aceptar la muerte. Los libertinos, que son los únicos que aquí nos interesan, se esforzaron, inspirándose de los antiguos, y sobre todo de Lucrecio, no sólo por descargar la imagen de la muerte de toda angustia, sino por prepararse a recibirla con una actitud apacible, libre de remordimientos, exenta de miedo y de preocupaciones. Nos es fácil resumir sus ideas reproduciendo lo que dijo Dehénault en una estrofa de su «Imitación del coro de *Las Troyanas*», de Séneca:

«Cese de craindre ou d'espérer
Cet avenir qui doit la suivre
Que la peur d'être éteint, que l'espoir de revivre

---

(31) Citado por S. J. Spink, *op. cit.*, p. 270.
(32) Jean Rostand: *Ce que je crois*, Grasset, París, 1953.
(33) «Nul ne sait ce qu'Aristote a établi.» (Libro II, cap. XII).
(34) «*Il faut bien que l'âme soit matérielle puisqu'elle souffre des coups et des armes matérielles*» y «dans les maladies du corps, l'esprit délire, déraisonne». (Libro II, cap. XII).

Dans ce sombre avenir cessent de t'égarer.
L'état dont la mort est suivi
Est semblable à l'état qui précède la vie».

Gustan de repetir que no hay que temer la muerte: «Vivo porque se es, muerto porque no se es nada», dice Cyrano en su tragedia *La muerte de Agripina,* lo mismo que Montaigne había dicho: «La muerte no os concierne ni muerto ni vivo; vivo, porque sois; muerto, porque ya no sois» (35). Saint-Evremond observa que «hay que ir insensiblemente donde tantas gentes honradas han ido antes que nosotros y donde nos seguirán tantos otros» (36). Y Montaigne no pensaba que: «¿Quién puede quejarse de estar incluido donde todos lo están?» (37). Y sobradamente se sabe hasta qué punto Pascal le reprochó «sus sentimientos completamente paganos acerca de la muerte».

Mas si no temen la muerte, aman, en cambio, la vida; esta vida hecha con algunos momentos de felicidad y con muchos sufrimientos; esta vida que no han pedido y que acabará en la nada. Todos son unánimes en adoptar, con ligeras variantes, la moral de Epicuro, de la que Gassendi, una de las inteligencias más claras del siglo XVII y muy influido por Montaigne, había emprendido la rehabilitación. Oponiéndose al vicio desenfrenado, la moral de estos libertinos será una búsqueda del placer, dejándose llevar por los impulsos naturales, una busca de la felicidad apacible, sin temor del más allá, sin remordimientos, gozando del reposo de la conciencia y de la tranquilidad de la mente; en resumen, una moral independiente de la religión, ya que, desde ahora, moral y religión no van a estar ligadas necesariamente. Y entre los diversos rasgos que definen la moral de Epicuro, los librepensadores exaltarán por encima de todo la libertad y la amistad. «Vivir bajo coacción es el mayor de los males», proclama la señora Deshoulières (38). Inútil parece decir el valor inapreciable que Montaigne demostraba por la libertad y por su propia independencia espiritual y cuán profundo sentimiento experimentó por su amigo La Boétie. Los librepensadores forzosamente habían de enaltecer ambos sentimientos: la libertad, de la que no podían disfrutar más que entre sí, y la amistad, que libera al hombre de su soledad y que, particularmente en épocas de opresión, permite que se ayuden aquellos cuyas ideas no conformistas les hace vulnerables a la per-

---

(35) «La mort ne vous concerne ni mort ni vif; vif, parce que vous êtes; mort, porce que vous n'êtes plus.» (Libro I, cap. XX).

(36) Saint-Evremond: *Lettre sur les plaisirs, à Monsieur le Comte d'Olonne,* citado por A. Adam: *Antología* citada, p. 237.

(37) «Qui se peut plaindre d'être compris, où tous sont compris?» (Libro I, cap. XX).

(38) Madame Deshoulieres: *Les oiseaux,* poema citado por A. Adam: *Antología,* p. 257.

secución, y que sólo es posible entre personas de alta categoría moral.

He aquí un soneto de Des Barreaux que resume hasta cierto punto el género de vida que aconsejan:

«N'être ni magistrat, ni marié, ni prêtre,
Avoir un peu de bien, l'appliquer tout à soi,
Et sans affecter d'être un docteur de la Loi
S'étudier bien plus à jouir qu'à connaître;

Pour son repos, n'avoir ni maîtresse ni maître,
Ne voir que par rencontre ou la Cour ou le Roi;
Ne savoir point mentir, mais bien garder sa foi,
Ne vouloir être plus que ce qu'on se voit être;

Avoir l'esprit purgé des erreurs populaires,
Porter tout le respect que l'on doit aux mystères,
N'avoir aucun remords, vivre moralement;

Posséder le présent en pleine confiance,
N'avoir pour l'avenir crainte ni espérance
Font attendre partout la mort tranquillement.

Esta moral que, para esperar la muerte con serenidad, proponía, por considerarlas compatibles, las líneas de conducta que acabamos de ver, esto es, de un lado, la fidelidad a la palabra dada, la condena de la mentira y de las ambiciones mundanas, por ejemplo, y, de otro lado, la supresión de todo remordimiento, temor y esperanza, así como una independencia intelectual interior que rechazase los errores del vulgo —entiéndase las creencias religiosas—, si bien adoptando exteriormente una actitud respetuosa del culto oficial, esta moral, decimos, resultaba, obvio es, escandalosa. Se sitúa en el polo opuesto de la moral establecida que Jean Meslier, gran admirador de Montaigne (principios del siglo XVIII), juzgaba así: «La moral cristiana, si por ella entendemos la exaltación del sufrimiento, la condena del placer, la sumisión a los enemigos y la no resistencia al crimen, es una mala moral» (39).

Montaigne, que no creía tampoco que hubiese que presentar la mejilla al que os hubiera golpeado la otra (40), exalta a menudo la voluptuosidad que opone al desenfreno del vicio, y se conforma con una felicidad a la medida del hombre, sin arrepentimiento, sin penitencias, sin sacrificios, procurando disfrutar honestamente lo más posible: «Nada es tan hermoso ni tan legítimo —dice— como desempeñar bien y debidamente el papel de hombre, ni hay ciencia tan

(39) V. S. Spink, *op. cit.*, p. 322.
(40) Libro III, cap. IV.

ardua como el vivir esta vida bien y de manera natural. Y de nuestras enfermedades, la más salvaje es el menosprecio de nuestro ser» (41). De acuerdo con Epicuro, afirma: «Digan lo que digan, hasta en lo referente a la virtud, el objeto último de nuestra intención es la voluptuosidad.» Y añade: «Me gusta repetirles esta palabra de la que tanto abominan.» Pero ¿a quiénes alude aquí Montaigne? Fácilmente se echa de ver que a los que sustentan la moral dominante. Llega incluso a decir que la virtud, palabra que procede del latín *vis*, que significa «fuerza», debería llamarse no «virtud», sino voluptuosidad, pues nada acompaña mejor, se aviene mejor con la virtud que el placer (42).

Pero acaso el punto en que la unanimidad de criterio de los librepensadores es total y no precisa de matizaciones es su imposibilidad de aceptar los dogmas cristianos. Ya hemos dicho que los libertinos no son revolucionarios; tampoco son anticlericales, son antirreligiosos, lo cual no es lo mismo. Precisamente la alta idea que dicen habría que hacerse de Dios es lo que les impide admitir las creencias cristianas. Acerca de este tema, un poema clandestino atestiguado desde 1623, cuyo autor era profesor de filosofía, probablemente rector en uno de los colegios de París, constituye un testimonio de una importancia excepcional. Se le conoce con el nombre de «Cuartetos del deísta» o «Antibeato». El deísta rechaza despreciativamente toda concepción antropomórfica de Dios y no quiere ni oír hablar de cielo, ni de infierno, ni de recompensas ni de castigos después de la muerte. No admite que Dios pueda modificar su voluntad o irritarse por lo que hacen hombres que él mismo ha creado. Jean Meslier resume poco más o menos este punto de vista añadiendo: «Las escrituras cristianas no contienen en sí certidumbre alguna de verdad. La idea de un pueblo especialmente favorecido, que es lo que constituye el tema del Antiguo Testamento, es una noción injusta e inmoral» (43).

En cuanto a citar ahora a Montaigne, sólo tenemos la dificultad de elegir entre las múltiples ideas tan sugerentes a este respecto que formula particularmente en el capítulo XII del libro segundo, la famosa «Apología de Ramón Sebunde». Por supuesto que Montaigne no alude sino muy rara vez al dios de los cristianos, como, por ejemplo, cuando con el pretexto de criticar las tendencias religiosas antro-

(41) «Il n'est rien si beau et si légitime que de faire bien l'homme et dûment, ni science si ardue que de bien et naturellement savoir vivre cette vie; et de nos maladies, la plus sauvage c'est mépriser notre être.» (Libro III, cap. XIII).

(42) «Quoi qu'ils disent en la vertu même, le dernier but de notre visée, c'est la volupté.» «Il me plaît de battre leurs oreilles de ce mot qui leur est si fort à contrecoeur.» (Libro I, cap. XX).

(43) V. S. J. Spink: *op. cit.*, p. 322.

pomórficas del hombre exclama: «En fin, que todo lo que no es como nosotros no vale nada. Y hasta Dios mismo, para hacerse valer, tiene que parecérsenos...» Mas, y esto es fácilmente comprensible, Montaigne prefiere referirse a los dioses paganos o a los filósofos de la antigüedad, emitiendo puntos de vista e insinuaciones que sugieren y permiten todas las audacias. Así, contra Platón: «Cuando Platón nos enumera las comodidades o penas corporales que nos esperan después de la ruina y aniquilamiento de nuestros cuerpos, y las relaciona con el modo de sentir que tenemos en esta vida; cuando Mahoma promete a los suyos un paraíso tapizado de oro y de pedrerías (...), bien veo que son unos guasones que se doblegan a nuestra necedad (...). En semejante error han caído igualmente algunos de los nuestros, prometiéndose después de la resurrección una vida terrestre y temporal acompañada de toda clase de placeres» (...). «Habría que decir de parte de la razón humana: si los placeres que nos prometes en la otra vida son de los que he gozado aquí, no tienen nada en común con la eternidad. Todo contento de los mortales es mortal. Y si para que seamos capaces de gozar satisfacciones divinas reforman nuestro ser, ello tendría que ser mediante una transformación tan extremada que, según la doctrina física, ya no seremos nosotros. Será cualquier otra cosa la que reciba esas recompensas. Lo que se modifica se disuelve, luego perece. Lo que una vez ha dejado de ser, ya no es. Y cuando en otra ocasión, Platón, dices que será la parte espiritual del hombre a quien corresponderá gozar de esas recompensas, esto tampoco es verosímil, pues estamos hechos de dos piezas principales y esenciales cuya separación es la muerte y la ruina de nuestro ser. Y más aún, ¿sobre qué fundamento de su justicia pueden los dioses recompensar al hombre, después de su muerte, sus acciones buenas y virtuosas, puesto que son ellos mismos los que las han producido en ellos? ¿Y por qué se ofenden y se vengan en él de las viciosas, puesto que ellos mismos lo han creado de esa condición imperfecta, y que con una leve inclinación de su voluntad pueden impedir que caiga en falta? La venganza divina presupone nuestro completo disentimiento acerca de su justicia y de nuestro castigo. Sería una desproporción inicua obtener una recompensa eterna por una vida tan corta.» Y también: «Es opinión de Sócrates y mía también que lo más prudentemente que se puede juzgar al cielo es no juzgarlo» (44).

---

(44) «Enfin, tout ce qui n'est pas comme nous sommes, nest rien qui vaille. Et Dieus même pour se faire valoir, il faut qu'il y ressemble» (...) «Quand Platon nous déchiffre les commodités ou peines corporelles qui nous attendent après la ruine et anéantissement de nos corps, et les accommode au sentiment que nous avons en cette vie, quand Mahomet promet aux siens un paradis tapissé d'or et de pierrerries (...) je vois bien que ce sont des

He aquí, pues, una somera enumeración de las principales ideas clave compartidas por los librepensadores del siglo XVII acerca de la religión, la naturaleza del hombre y la moral, ideas que, según acabamos de ver, se encuentran ya más o menos explícitas o al menos sugeridas en los *Ensayos*. Como Montaigne, los libertinos han manifestado a menudo su decepción frente a la razón humana, culpándola de todos los errores y prejuicios que hacen desgraciados a los hombres. A primera vista podría parecer que existe contradicción entre esta imagen pesimista del hombre y la actitud de precursores del progreso atribuida a los librepensadores. Mas ya ha sido demostrado que, precisamente desde Montaigne, existe una como norma entre los libertinos de poner de relieve las incertidumbres y flaquezas de la razón humana: es su respuesta al optimismo de la religión, que afirma la conformidad de la razón y de la fe y la armonía del hombre y del mundo, según los designios providenciales de Dios. A. Adam precisa igualmente: «Esta crítica de los errores humanos que hoy puede parecernos trivial afectaba al corazón mismo de la filosofía ortodoxa oficial» (45).

Ahora bien, una vez dicho esto, queremos insistir en un aspecto de Montaigne que nos parece particularmente importante: la rehabilitación de la razón en los *Ensayos*. Se ha subrayado demasiado la crítica de la razón en Montaigne, el aspecto negativo de su escepticismo, que hace tabla rasa de todo y no deja nada en pie. Sin embargo, y a nuestro juicio, una lectura meditada de los *Ensayos* demuestra claramente que Montaigne ataca sobre todo el mal uso que los hombres hacen de su razón y no a la razón en sí. Le irrita que los hombres acepten por rutina y pereza mental todos los absurdos. No

---

moqueurs qui se plient à notre bêtise (...) Ainsi sont aucuns des nôtres, tombés en pareille erreur, se promettant après la résurrection une vie terrestre et temporelle accompagnée de toutes sortes de plaisirs.» (...) «Il faudrait dire de la part de la raison humaine: Si les plaisirs que tu nous promets en l'autre vie, sont de ceux que j'ai sentis ici, cela n'a rien de comun avec l'infinité. Tout contentement des mortels est mortel. Et si pour nous rendre capables de satisfactions divines on réforme notre être, ce doit être d'un si extrême changement que d'après la doctrine physique, ce ne sera plus nous. Ce sera quelque autre chose qui recevra ces récompenses. Ce qui se modifie se dissout, donc, périt. Ce qui a cessé une fois d'être n'est plus. Et qand tu dis ailleurs Platon que ce sera la partie spirituelle de l'homme à qui il touchera de jouir de ces récompenses, cela aussi n'est pas vraisemblable car nous sommes bâtis de deux pièces principales et essentielles desquelles la séparation c'est la mort et la ruine de notre être. Davantage, sur quel fondement de leur justice peuvent les dieux récompenser à l'homme après sa mort, ses actions bonnes et vertueuses, puisque ce sont eux-mêmes qui les ont produites en eux? Et pourquoi s'offensent-ils et vengent en lui les vicieuses puisqu'ils l'ont eux-mêmes produit en cette condition imparfaite et que d'un seul clin de leur volonté, ils le peuvent empêcher de faillir? La vengeance divine présuppose notre dissentiment entier pour sa justice et pour notre peine. Ce serait une disproportion inique de tirer une récompense éternelle en conséquence d'une si courte vie» (...) «C'est à l'avis de Socrate et au mien aussi le plus sagement jugé du ciel que n'en juger point».

(45) A. Adam: *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, vol. I, p. 314.

creo que haya en él desprecio hacia la razón, sino repudio de todo lo irracional bajo apariencias racionales.

Montaigne ha procurado distinguir esa razón indigna, a la que humilla cuanto puede, de la que en verdad debería regir los actos y la conducta del hombre. Cierto es que la palabra «razón», empleada por él en ambos sentidos, se presta a veces al equívoco. Acaso por ello algunas veces nos previene: «Llamo razón a nuestras fantasías y sueños» (46). Gracias a esta postura intelectual superará la de los primeros librepensadores, desengañados y resignados, y su influencia llegará a los siglos siguientes.

Pues ¿puede pensarse seriamente que un hombre que ha captado la importancia de la educación, consagrándole dos capítulos y frecuentes alusiones en toda su obra, un hombre que ha dicho: «tomad únicamente por guía a la razón», que ordena al discípulo, él en modo alguno autoritario, que no admita nada por autoridad ni de oídas, sino que lo «pase todo por el tamiz» de su juicio, desprecia realmente la razón? (47). Esos capítulos son quizá los más conocidos y no nos detendremos en ellos. En cualquier caso, fácil es comprobar qué clase de educación propone en ellos Montaigne: una educación totalmente laica, en la que nunca se alude ni al temor de Dios, ni a la salvación del alma, ni a ninguna doctrina religiosa. Es una educación que tiende esencialmente hacia el desarrollo del espíritu crítico, contra la autoridad, en un ambiente de libertad. Se trata ya de una educación racionalista. Pues la razón es para él criterio de verdad: «Toda presuposición humana (...) tiene tanta autoridad como otra, a menos que la razón las distinga. Por eso hay que pesarlas todas, y en primer lugar las generales y las que nos tiranizan» (48). Y él tan apasionado por la libertad ha hablado, para exaltar la razón, estas palabras admirables: «pues esclavo no debo serlo sino de la razón» (49). En resumen, sólo en la razón confía, aunque reconociendo sus estrechos límites.

También se ha subrayado su crítica de la ciencia. Aclaremos que en su época la ciencia moderna no había nacido todavía. La ciencia que conoció estaba totalmente subordinada a la tradición. Montaigne, tan clarividente, estima: «Teniendo cada ciencia fijados de antemano sus principios, el juicio se encuentra atado por todas partes» (50). Su entusiasmo por la búsqueda de la verdad le hizo prever que la

---

(46) «J'appelle raison nos rêveries et nos songes.» (Libro II, cap. XII).

(47) Libro I, cap. XXVI.

(48) «Toute présupposition humaine (...) a autant d'autorité que l'autre, si la raison n'en fait la différence. Aussi il les faut toutes mettre à la balance et premièrement les générales et celles qui nous tyrannisent.» (Libro II, cap. XII).

(49) «Car esclave je ne le dois être que de la raison.» (Libro III, cap. I).

(50) «Chaque science a ses principes présupposés par où le jugement est bridé de toutes parts.» (Libro II, cap. XII).

ciencia depende de la síntesis o colaboración del razonamiento y de la experiencia: «Ningún deseo es más natural que el deseo de conocimiento. Probamos todos los medios que hacia él nos pueden orientar. Cuando la razón nos falla utilizamos la experiencia, que es un medio más débil y menos digno, mas la verdad es algo tan grande que no debemos menospreciar ningún intento que nos conduzca a ella» (51).

Su espíritu precursor ha evocado también la pluralidad de los mundos escogiendo imágenes que reproducirá Fontenelle. Ha expresado sus dudas sobre la verdad de la Historia, iniciando una crítica histórica que proseguirán los librepensadores y que conseguirá la invalidación de la Historia tradicional. Ha abordado especialmente la espinosa cuestión de la antigüedad del mundo, recordando opiniones de autores antiguos que contradicen las creencias de su tiempo, y presiente que la historia del mundo es mucho más antigua de lo que se cree en su época (52). En este sentido Montaigne es igualmente un antecesor de esa ciencia histórica secundaria, la cronología, que, habiendo empezado por ocupar una posición humilde en el conjunto de las ciencias históricas, va a revolucionar la Historia general y a determinar las decisiones en los debates de exégesis bíblica. Incluso existe en Montaigne una anticipación de un cierto determinismo biológico: «Es mi hijo, es mi pariente, pero es un hombre insociable, malvado o necio. El padre y el hijo pueden ser de complexión completamente distinta y los hermanos también» (53), observa con rara imparcialidad. Estas palabras, dichas al hablar de la amistad y del amor, muestran cumplidamente su rechazo de lo instintivo, del instinto, de lo irracional. Y, ¿quién había de sospecharlo?, hasta hay en él una percepción del progreso científico, pues ha comprobado «por experiencia que en lo que uno se había equivocado, después otro ha acertado; y que lo que un siglo desconocía, el siglo siguiente lo ha descubierto» (54).

Comprobamos, pues, que Montaigne es una de las fuentes de los librepensadores franceses del siglo XVII, al ofrecer con sus sugerencias, insinuaciones e incluso con sus mismas dudas, el alimento intelectual de una élite poco estudiada todavía y que no ocupa, a nuestro parecer, el puesto preponderante que debiera tener en los

(51) Il n'est désir plus naturel que le désir de connaissance. Nous essayons tous les moyens qui nous y peuvent mener. Quand la raison nous fait défaut nous y employons l'expérience qui est un moyen plus faible et moins digne, mais la vérité est chose si grande que nous ne devons dédaigner aucune entremise qui nous y conduise. (Libro III, cap. XIII).

(52) Libro II, cap. XII.

(53) «C'est mon fils, c'est mon parent, mais c'est un homme farouche, un méchant ou un sot. Le père et le fils peuvent être de complexion entièrement éloignée et les frères aussi.» (Libro I, cap. XXVIII).

(54) «Ayant essayé par expérience que ce à quoi l'un s'était failli, l'autre y est arrive; et que ce qui était inconnu à un siècle, le siècle suivant l'a éclairci.» (Libro II, cap. XII).

manuales de historia de la literatura francesa, por ser representante y salvaguardia del espíritu de libre investigación que, nacido en el Renacimiento y tras la clandestinidad del siglo XVII, surgirá de nuevo más entusiasta en el Siglo de las Luces. Porque los *Ensayos* consagran la bancarrota del dogmatismo intelectual y moral, Montaigne, con su penetrante sentido de lo relativo y de lo individual, está más cerca de nosotros que nunca. Su ¿qué sé yo? es una constante llamada que anima al hombre rodeado de misterios a tener el valor de interrogarse libremente. Y si sigue siendo tan actual y sigue estando tan vivo en el mundo de hoy, es porque más allá de la influencia ejercida sobre sus primeros descendientes espirituales, los libertinos, ha seguido transmitiéndonos a lo largo del siglo XVIII y hasta nuestros días su espíritu de libertad.

OTILIA LOPEZ FANEGO

Rosario Pino, 8, 11.º A
MADRID - 20

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

EL MUNDO DE LAS IDEAS PRECOLOMBINAS EN EL MITO DE PACARITAMPU

El poema de los hermanos Ayar, o sea el Mito de Pacaritampu, representa, más que otro alguno, a la épica genuinamente incaica. Es la explicación legendaria y literaria del avance de las tribus quechuas que, procedentes del Sur y después de un período de confusión, reorganizan su estado en el valle del Cusco, establecen el Tahuantinsuyo e imponen a su protector totémico, el Sol. Esta tradición había quedado arraigada, según Garcilaso, en los pueblos Antis y Chinchas. Cieza, Betanzos, Santa Cruz, Sarmiento de Gamboa, Cabello, Morúa, Montesinos, recogen este cantar con variantes en algunos de los aspectos, pero conservando lo fundamental. El poema es cosmogónico y a la vez histórico en la presentación de las cuatro tribus que, representadas por Ayar Manco, Ayar Cachi, Ayar Ucho y Ayar Auca, formaron la matriz del imperio, presididos por el grupo familiar de Ayar Manco, establecido como Inca en el Cusco. El cantar nos mostrará la salida de los Ayar y sus mujeres del cerro Tamputoco; y Betanzos, en particular, se referirá a que

> sacaron en sus manos vestidos de unas vestiduras de lana fina tejida con oro fino y a los cuellos sacaron unas bolsas ansí mismo de lana y oro, muy labradas, en las cuales bolsas pusieron unas hondas de nervios.[1]

Y que

> las mujeres salieron ansí mismo vestidas muy ricamente con unas mantas y unas fajas que ellos llaman chumbis, muy labradas en oro y con los prendedores de oro muy fino.

Santa Cruz Pachacuti nos mostrará a Ayar Manco cantando alegremente el Chamay-guarisca ante la presencia del arco iris. Cieza,

Sarmiento y Betanzos dramatizaron a Ayar Cachi, el fuerte, el que abre quebradas con su brazo, encerrado por sus propios hermanos en la cueva de Tamputoco cuando intentó recuperar los vasos de oro que allí se les habían quedado. Posteriormente Ayar Ucho se convertiría en cóndor en el cerro Huanacaure y les dirá a sus hermanos que sigan adelante y que lo adoren en la fiesta de la virilidad. Por último, Ayar Auca se convertirá en estatua a la entrada del Cusco, que Sarmiento dice que se llamó por eso con aquel nombre de «cuzco huanca», o sea «mojón de piedra». El cantar nos mostrará a los conquistadores derrotando a los primitivos habitantes del valle y estableciendo el señorío de Ayar Manco, que al morir dejó como Inca a Sinchi Roca, hijo de él y de Mama Ocllo.

Debemos unos comentarios a las ideas fundamentales de los quechuas, que se desprenden de este poema de los hermanos Ayar.

Estableceremos, primeramente, que los comentadores y críticos de la cultura incaica no le dieron a este mito toda la importancia que merece. La versión oficial y ritual establecida posteriormente en el imperio, con la intensificación del culto al Sol, impuso la sintética leyenda de Manco Capac y Mama Ocllo saliendo del lago Titicaca y fundando el Cusco, donde se hundió la vara que les dio su padre el Sol. El mito de los hermanos Ayar era «una fábula» de tantas para Garcilaso y para los cronistas, sin embargo, en sus detalles, así como para las autoridades críticas de la historia prehispánica; y no tenía mayor contenido que una explicación más o menos poética del pasado incaico. Las historias de las religiones, como la conocida de Emilio Moreno Cebada, editada en Barcelona en 1871, no citan otro origen de la cultura incaica que aquel de la pareja titicaquense; y los investigadores del mundo maravilloso de América en épocas del coloniaje, como fray Antonio Vásquez de Espinoza, autor de *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales*, tan celebrado por León Pinelo, dirán al referirse al Cusco:

> La imperial ciudad del Cusco, otra Roma en su gentilidad de aquellas regiones meridionales fundó año de 1030, conforme e podido inquirir de los tiempos, el Inga Manco Capac primero Rey de los Ingas, el cual preciándose de hijo del Sol, y que auia vaxado del cielo con la Reyna su mujer salieron de la gran Laguna del *Collao, llamada Titicaca, como dice el Inca Garcilaso* (I. p. de sus Coment. f. 16 y 72).

Y nada sobre la leyenda de los Ayar, sobre aquella versión de los pobladores del Oriente y del Norte, más allá de Sacsahuamán.

Prescott se refiere, asimismo, exclusivamente a la leyenda de

Manco Capac y Mama Ocllo con respecto a la fundación del Cusco, y sólo al tratar de la religión de los incas dirá:

> Apenas hay una de sus tradiciones, con la excepción de la tradición magnífica de los fundadores de la dinastía real, que merezca atención, o que arroje mucha luz sobre sus propias antigüedades, o sobre la historia primitiva del hombre. Entre las tradiciones de importancia hay una del diluvio, que les era común con tantas otras naciones en todas las partes del mundo, y que referían con algunas circunstancias que se parecen a las de una leyenda mejicana.

Y añadirá una cita:

> Referían que después del diluvio siete personas salieron de una cueva en que se habían librado de la muerte y que éstas volvieron a poblar la tierra. Una de las tradiciones de los mejicanos atribuía su origen y el de las tribus aliadas a siete personas que también salieron de otras cuevas en Axtla (Conf. Acosta, lib. VI, cap. XIX, libro VII, P. Ondegardo, Rel. prim., MC).

Prescott recoge parcialmente la versión de Cieza y no hace interpretación alguna de ella, equivocando de principio a fin el contenido del mito de Pacaritampu y extrayendo de él sólo lo postizo, lo añadido por los cronistas españoles en relación con el diluvio y con la explicación bíblica del origen de los hombres, sin llegar a la adecuación de los personajes y motivos que allí se encierran, del medio y de la filosofía quechuas. Pero esto ya es entrar al tema mismo del cantar y será considerado adelante, así como las falsas aseveraciones contenidas sobre la idea del cosmos, del ser y del «más allá» que a renglón seguido se expresan en *La Historia de la Conquista del Perú,* siguiendo superficialmente las huellas de tratadistas coloniales y sin entrar a fondo en las ideas propias del pueblo peruano prehispánico. Tschudi, Rivero, Vicente Fidel López, etc., estudiarían estos temas con mayor penetración crítica, sin arribar tampoco a una clara objetivación del pensamiento del incario. Contemporáneamente, Luis E. Valcárcel, José de la Riva Agüero, Raúl Porras Barrenechea, Luis Alberto Sánchez, Napoleón Burga, Leopoldo Vidal Martínez, han estudiado histórica y literariamente el mito y han llevado, así, a su interpretación y exégesis:

Para una apreciación cabal, vale dividir el tema en dos aspectos: el filosófico y el histórico. Es decir, en primer término, las ideas generales que encierra el mito, y en segundo, la leyenda del avance de los quechuas desde el Collao hacia el Cusco y la fundación de éste con las hazañas de los Ayar y el triunfo final de Manco.

Prescott en 1847 decía:

> Creían —los peruanos— en la existencia del alma después de esta vida, y unían a esto la creencia de la resurrección del cuerpo. Señalaban dos lugares distintos de residencia para los buenos y para los malos y fijaban este último en el centro de la tierra.

Exponía a continuación las ideas que, sobre la vida ultraterrena de unos y otros, creía él encontrar en la cultura del Perú prehispánico, asociándola a un concepto o espíritu del mal a quien, dice, daban el nombre de Supay

> ... y que parece no haber sido más que una personificación oscura del pecado.

Desenvolviendo estos pensamientos, Prescott sostenía que

> ... esta creencia en la resurrección del cuerpo era la que los instigaba a conservar los cadáveres.

de acuerdo con un procedimiento especial de embalsamamiento, y que como, además,

> ...creían que las ocupaciones de la vida futura se asemejarían mucho a las de ésta, enterraban a los nobles difuntos con una parte de sus vestidos, con sus utensilios y, a veces, con sus tesoros.

Estas suposiciones sobre la concepción de la vida y del más allá estaban sostenidas en una falsa comparación con las ideas egipcias y con los principios del cristianismo —inmortalidad del alma, separación de buenos y malos en el más allá y resurrección de los cuerpos— que los cronistas y catequistas españoles creían percibir bajo la capa del «paganismo» de los indios. Ya Riva Agüero expuso en su *Examen de la Primera Parte de los Comentarios Reales*, de Garcilaso de la Vega, esta idealización y falsificación, bien intencionada en la mayor parte de los casos, al tratar de armonizar las antiguas tradiciones peruanas con las enseñanzas «católicas», tal como se hacía en China y Rusia. La relación del *Jesuita Anónimo* llega a ver ángeles buenos y malos, supremo pontífice, obispos, confesores, monjas; es decir, todo lo que facilite el camino de una comprensión del cristianismo por el pueblo indígena.

En algunos —Montesinos, por ejemplo— la huella de los descendientes de Noé estaba señalada en su camino a las Indias Occidentales, y el Perú no era sino la tierra de Ofir. Y unos tras otros dejan

establecido —ya lo dijimos— que el poema de los hermanos Ayar no es sino el capítulo siguiente al Diluvio Universal que la Biblia había enseñado y que el pueblo hebreo recogiera de los viejos poemas cosmogónicos caldeos.

Desenvolviendo esos principios sobre la cultura incaica, Emilio Moreno Cebada, en su obra sobre *La Historia de las Religiones*, avanza algo más en las ideas sobre el ser y el cosmos que tenían los quechuas:

> El alma, según ellos —dice— estaba dotada de inteligencia y de todas las facultades del entendimiento, siendo una sustancia distinta y diferente del cuerpo a la que llamaban tierra animada. Consideraban el alma como inmortal y creían que en la otra vida debía ser recompensada o castigada según la bondad o criminalidad de sus obras en moradas diferentes. La primera de estas moradas se llamaban *hananpacha*, esto es, el alto mundo; la segunda, el *ven-pacha*, o el mundo inferior. Al mundo medio, que es el que nosotros habitamos, le llamaban *hurín pacha*, el mundo corrompido.

Y luego, confundiendo aún más los términos, agrega Moreno Cebada que los peruanos llamaban

> ... huacas a sus ídolos, a sus emblemas sagrados, a las ofrendas que hacían al Sol, a los genios y héroes inmortales, a las figuras de los hombres, de animales, árboles, peñascos, cavernas, sepulcros y templos que la divinidad santificaba con su presencia o por medio de sus oráculos.

Y es que revolviendo datos de aquí y allí con las ideas que traían los hombres de la civilización occidental, se habían formado los tratadistas un concepto nebuloso del contenido ideológico quechua. Por ello no entendieron las ideas fundamentales del pueblo peruano prehispánico ni los catequistas, ni los cronistas, ni los investigadores posteriores de los siglos XVII, XVIII y aun XIX.

Estableciendo diferencias, estudiando ordenadamente las fuentes y aplicando una crítica racional a base de la investigación prolija de aquéllas, hoy puede establecerse un muy diferente criterio de apreciación. Luis E. Valcárcel, en su citada *Historia de la Cultura Antigua del Perú*, fijó claramente el pensamiento fundamental del hombre quechua:

> En la concepción de mundo por los incas —explica Valcárcel— insértase un complejo económico. En las tres zonas del cosmos: tierra de arriba, de aquí y de adentro, plantas, animales y hombres hacen un triple juego en que hay de común el mismo único proceso: nacimiento, crecimiento, muerte y resurrección.

> El ciclo vital comienza en la semilla, en el germen, termina en el cadáver, en el cuerpo momificado, Malki o almácigo. La semilla, colocada en el mundo de adentro (Uhju Pacha) es el comienzo de la planta y de la vida, pero el cadáver se ubica también en el trasfondo terráqueo y es almácigo, otro principio de nueva vida. El vegetal en la superficie de la tierra da su tallo, sus ramas, sus hojas, su fruto y su simiente; el hombre también se desenvuelve plenamente y cuando muere deja su cuerpo, que baja al subsuelo, como una semilla, como el almácigo. Bajo de este mundo de aquí (Kay Pacha) están a la par como seres de la misma naturaleza, gérmenes de plantas y gérmenes de hombres; están también los animales en potencia. El Kay Pacha tiene en su seno lo viviente que ebulle en silencio y que brotará por el camino de la raíz si es planta para lucir su figura al sol o emergerá si es animal del fondo de un lago, o surgirá si es hombre por la boca de una cueva, por el toko, o por un hueco: el vas muliers, fuentes, lagunas, origen de los ríos, cavernas, árboles, son pakarinas, es decir, puntos donde se amanece, no en sentido recto, sino metafóricamente, son verdaderos nudos o accesos, vías de directa relación con el mundo de adentro, con aquel misterioso acervo de todas las energías vitales, con aquel enjambre o limbo de todas las cosas sin forma, en fin con el caos. Cuando el hombre se acerca a su pakarina recobra sus fuerzas, las readquiere con un vigor sólo comparable al de Antinoo. Para el primitivo es el inagotable depósito de mana con el cual se pone en contacto en aquel punto mágico. Los corpúsculos que vagan por ahí en lo hondo de las lagunas se introducen en la hembra que se acerca a sus orillas y queda fecundada. Todo ser tiene su pakarina.

En ésta la concepción *materialista* del pueblo quechua, con un dios espiritual y creador: Viracocha. No hay un «alma inmortal» ni, en consecuencia, un mundo ultraterreno para los buenos y otro para los malos. Es un proceso de nacimiento, crecimiento, destrucción y muerte, para resucitar más tarde, en una constante evolución. La energía vital es la que se continúa. Todo el proceso de la vida se manifiesta en los «imaymana», que son corpúsculos u ojos: así, los ojos de los hombres o de los animales; o el «ñawin-kuka» o el «ñawin-akja», que son las esencias mismas de la coca o de la chicha.

Habría un acercamiento a las ideas materialistas expuestas poéticamente por el poeta romano Lucrecio, sin que se pueda establecer ecuaciones. El hombre peruano antiguo era realista, a su manera, con un trasfondo mágico, supersticioso y un dios omnipotente y espiritual. Miraba al mundo de arriba, el «Janan-Pacha», como un reflejo o reproducción del mundo de aquí. Valcárcel lo dice:

> En el mundo de arriba (Janan-Pacha) están representadas todas las especies animales. Y también las plantas, el árbol del cielo, las ollas de coca y de maíz, el granero o kolka, el fogón hogareño,

> los andenes y el río... El rayo es la serpiente madre de las aguas... El arco iris, la biéfala sierpe de la fecundidad... La luna es diosa de la agricultura...

Y también los objetos celestes salen de misteriosas cuevas, como el viento o el granizo. En el Janan Pacha están las representaciones, los arquetipos de los que viven en la «tierra de aquí», y por eso son algo así como divinidades veladoras. Los hombres no irán nunca al Janan Pacha. El sol es el padre o arquetipo del Inca y fue quien lo concibió al bajar a la tierra en los equinoccios

> ...y no en cualquier lugar—añade Valcárcel—, sino en la Isla Mayor del Titikaka, en la Isla del Sol.

Y añadiremos: en lo más alto de la tierra.

> El cielo viene a ser—dice Valcárcel—una sublimación de lo terrestre, una abstracción—fuera del tiempo y del espacio—de la existencia, una esfera de lo puramente ontológico.

Pero el cielo a la vez se representa en la tierra y allí está el Inca para manifestarlo. El propio Valcárcel reafirma en el capítulo sobre «religión» de su libro *Ruta del Perú* los anteriores asertos:

> Pueden ser acreditadas como creencias que respalda la prueba histórica, las siguientes: *a)* el mundo está dividido en tres sectores: Janan Pacha, *Kay Pacha* y *Ukju Pacha; b)* el mundo medio en que vive el hombre tiene cuatro rumbos o direcciones: Anti o el este, Konti o el poniente, Kolla o el sur, Chinchay o el norte; *c)* el cenit es Janan y el nadir es Urin; *d)* el Mundo Alto es la residencia de los dioses, todos son dioses que viven en el cielo; *e)* el Mundo Medio es la residencia del hombre, los animales y las plantas; *f)* el Mundo Bajo o de Adentro (Ukju Pacha) es la residencia de los muertos o de los gérmenes; *g)* cada uno de estos mundos está comunicado con el que le sigue: el cielo y la tierra se anudan en el Inca, que es Hijo del Sol, pero que ha nacido en este suelo; la superficie y el subterráneo se relacionan, tienen como vía de enlace la pakarina (literalmente: donde se amanece), que puede ser una cueva, un lago, las nacientes de un río, un manantial, en fin, cualquier oquedad que penetra en el suelo. Los primeros hombres salieron de las cuevas, *Manco Capac* y *Mama Ocllo* aparecen en una isla del lago Titicaca, *los hermanos Ayar,* los fundadores del Imperio, amanecieron en la cueva de Pakarektampu; *h)* dos grandes serpientes ponen en comunicación los tres mundos, surgen de las aguas y del seno de la tierra, repta una y la otra—la de dos cabezas—camina verticalmente en la superficie terrestre; finalmente, ascienden al cielo, donde se convierten en el rayo y el arco iris; *i)* el sol, la luna y las estre-

llas, como el hombre, los animales y las plantas, toda la existencia, salen de las manos de un creador único: *Apu Kon Tiki Wira Kocha,* el demiurgo, el ordenador del universo; *j)* este dios no está ubicado dentro del mundo, no reside en ninguno de sus compartimentos, es un dios trascendente, está fuera de lo creado; *k)* su nombre significa «Supremo Señor del Gran Todo que integran el fuego, la tierra y el agua», más brevemente «Dios del Universo». Son estos tres, en consecuencia, los elementos.

Y ahora al Mito de los hermanos Ayar. La relación entre la muerte y la vida, o sea el producimiento del hombre por medio de su almácigo o mallki se realiza en Pacari-Tampu; en una pacerina, donde amanece la vida como producto de la misma muerte. *Betanzos* llama a esa cueva: «Casa de Producimiento», al igual que *Cieza de León;* y *Sarmiento de Gamboa:* «Casa de producción». *Cabello de Valboa* la denominará poéticamente: «Aposento del amanecer». Y Cieza dirá una y otra vez que los hombres «remanecieron» en ella. O sea que renacieron.

Es fácil explicarse así que el poema insinuaba que en la cueva de Pacaritampu se había producido nuevamente la vida de los cadáveres allí enterrados, que fructificaron en los hermanos Ayar. Más claro lo está afirmando la voz quechua «Ayar», que nos permitimos hacer proceder de «Aya»: muerte. Y junto con el hombre salieron de este vivero las plantas y aun los minerales, en una manifestación de su común origen y proceso. Un hermano se llamará *Ayar Cachi,* o sea muerte y sal; el segundo, *Ayar Uchu,* o sea muerte y ají, y el tercero, *Ayar Auca,* o sea muerte y oca (tubérculo que tiene semejanza con la papa o con el olluco); para el cuarto quedará simplemente el apelativo de jefe: Manco.

Los hermanos saldrán de Tampu-Tocco —pacarina con ventanas— por la de en medio o ventana real (Capac-Tocco), con un mensaje del Sol, que los había engendrado con los esplendores que penetraban a la cueva por el resquicio de las ventanas de esa «Casa». Según otras versiones, los enviaban el propio *Tonapa Viracocha,* dios costeño-serrano, y que aparece como divinidad creadora de todas las subculturas peruanas. Iban a formar el imperio y llevaban ya las vestimentas de lana fina labradas con oro y los vasos y prendedores también de ese metal, como las paredes de Pacaritampu.

Lo primero que harán será cantar al arco iris, a la serpiente mágica que establece la conexión entre la tierra y el Mundo Alto. El centro del Chamay-guarisca, que *Santacruz Pachacuti* pone en boca de *Ayer Manco,* es el reconocimiento a esa fuerza desconocida que establece el contacto de las esencias mismas de la tierra con las

representaciones celestes, a través del doble camino del Ukju Pacha al Kay Pacha y de éste al Janan Pacha. La serpiente del arco iris, madre de la fecundación, símbolo fálico o venusiano, correspondía, pues, a la religión quechua y no era el emblema de paz que Dios ofrece a los hombres según el poema hebraico del Diluvio.

La formación de cuatro parejas de hermanos está indicando el carácter endográmico del matrimonio incaico. Resulta pueril, así, la versión de *Cabello de Valboa,* que la relación sexual entre *Manco* y *Mamá Ocllo,* y el consiguiente nacimiento de *Chinchiruca,* diera cauce a la rebeldía de Ayar Auca y su posterior castigo. Por el contrario, el poema establecía claramente cuatro matrimonios entre parientes y luego la dominación de Manco sobre las cuatro mujeres, una vez que desaparecen sucesivamente los otros tres hermanos.

El culto al Sol —como tótem incaico— y su implantamiento en tierras y tribus conquistadas han de dejarse ver a través de todo el Mito. Así como los aspectos de hechicería que cobran sentido poético en la barra de oro de *Manco,* en el pájaro «indi», venerado como atributo sagrado, en la hora del sacrificio con *Mama Guaco* como sacerdotisa, dramática y bestial, y en el encantamiento de *Ayar Ucho,* para que éste transmita el mensaje del Padre Sol y aliente a los hermanos a seguir adelante. En lo más alto del cerro Huanacaure se produce la transformación de *Ayar Uchu* en cóndor, representación del tótem de uno de los clanes quechuas y la formación del oratorio, lugar divinizado o Huaca. El símbolo en sí mismo da motivo a la iniciación del «Huarachico», o fiesta de la virilidad; al establecimiento del ritual para la coronación del Inca con los atributos que había de ostentar éste —ver especialmente *Cieza*— y los sacrificios que se llevarían a cabo con tal motivo.

Los cronistas, en su mayoría, insertan aquí la división en las cuatro partes del mundo. Los Cuatro Surcos, que establece el propio Manco al tirar sendas piedras en cuatro direcciones, y que ha servido para la semejanza con la leyenda mexicana del *Libro de Chilam Balam de Chumay,* a que se refiere Luis A. Sánchez en su obra *La tierra del Quetzal,* y que también insinuara *Prescott* en la cita que hemos consignado. *Tauro* verá en el signo del heliozoísmo, como los cuatro ángulos de las pirámides egipcias, que muestran asimismo el culto al Sol.

Detrás de estos elementos religiosos, como telón de fondo, la gran preocupación de los *hermanos Ayar* es sembrar. Sacaron el maíz del propio «aposento del amanecer» y caminaron buscando la tierra propicia. *Montesinos* dirá que los hermanos convencieron a *Ayar Cachi Tupac* para que regresara a la cueva sagrada en busca de las

semillas que había de darles *Viracocha*. Betanzos nos describe cómo sembraron papas detrás del cerro Huanacaure; y cómo se mostraba el valle del Cusco desde la quebrada de Matagua; y también los cultivos de coca y ají de los pobladores primitivos de la región; y al final, después de hacer la primera vivienda donde habría de ser la casa del Sol, cuenta que sembraron maíz a la vera del templo;

> ... la cual semilla de maíz dicen haber sacado ellos de la cueva. Su sementera hecha, holgábanse y regocijábanse *Manco Capac* y *Alcaviza* en buena amistad y contentamiento.

concluye *Betanzos*. Y *Sarmiento* nos hablará de la forma en que sedujeron a las comunidades o ayllus para repartirse las buenas tierras, y, al igual que en Betanzos, *Ayar Cachi* regresará a Pacaritampu por vasos y semillas de maíz. Desde Matagua y siempre buscando tierra fértil, *Mama Guaco*, la hechicera, tirará dos varas de oro —que resultan ser la propia «taclla», o instrumento de arar— para probar la calidad de la tierra, y así una llegará a Colcabamba, donde resultó el terreno suelto, y la segunda alcanzó a «Guayna Pata», cerca de lo que es la ciudad actual del Cusco, y allí se internó la vara, mostrando la tierra fértil, densa. Otros cronistas muestran en esta tarea al propio *Manco*, coincidiendo con la leyenda de la pareja del Titicaca, pero todos inciden en que el poema nos relata la preocupación esencial por la tierra que domina a los fundadores del imperio. Y en el sitio propio, ahí donde se hundió la vara, habría de levantarse un hito de señalamiento y recordación, y éste habría de ser el propio *Ayar Auca*, convertido en piedra, símbolo del nacimiento del imperio sobre la tierra propicia y otra vez conjunción de los elementos todos de la Naturaleza en el mundo de aquí, piedras a hombre y hombres a piedras. «Ayar Auca, Cusco Huanca, Ayar Auca, Mojón de Piedra», he ahí la partida de nacimiento del Cusco y del Tahuantinsuyo. Mama Guaco se encargará del sacrificio jubilar.

El sentido colectivo de la cultura quechua —al lado del agrícola— se mantiene vivo en esta muestra de la literatura religioso-rural, donde asoma la familia imperial trabajando la tierra y estableciendo el régimen de vida comunal, el que se deja entrever por sobre las supersticiones de los cronistas y sobre la fantasía de las versiones diferentes. Manco y Alcaviza, conquistador y conquistado, se regocijan de la cosecha y los dominadores no imponen su forma de vida, sino que se adaptan al trabajo establecido en cada ayllu y organizan la vida colectiva sin romper el vínculo del hombre con la tierra.

Los símbolos poéticos son en el Mito de Pacaritampu expresiones generalizadoras. Ayar Cachi resulta la fuerza sísmica de la Naturaleza

que destruye montañas con su honda y que permanece encerrado entre las rugosidades del Ande. *Ayar Ucho* es el origen y el nacimiento de la especie: el signo de la virilidad y de la fuerza dionisíaca, presidiendo las grandes fiestas desde el adoratorio de Huanacaure. *Ayar Auca,* la tierra misma y el nacimiento del imperio, de la organización de la sociedad; como piedra fundamental, Cusco, de todo el origen incaico arraigado en las buenas sementeras del valle cusqueño. En Ayar Ucho se representa el «gene» incaico. En Ayar Auca, la sociedad del Tawantinsuyo con el Cusco como ombligo o centro vital. En *Ayar Cachi,* la fuerza de la Naturaleza. En *Ayar Manco,* la conducción o gobierno. Las alegorías que *Garcilaso* relata como producidas en el seno de la población peruana son alambicadas y corresponden a un temperamento distinto al de la literatura rural incaica y más bien a su cultura renacentista; pues dice que entendían por la sal «de Ayar Cachi» «la enseñanza que el Inca les hizo de la vida natural»; por el pimiento —Aya Uchu—, «el gusto que della recibieron»; y «por el nombre regocijo —confundiendo, como otros lo hacen, Auca con Sausa, que es alegría, regocijo— entienden —añade Garcilaso— el contento y la alegría con que después vivieron». Así como *Cieza* no le da el cabal sentido a la propia palabra que él estampa: «remanecieron», ni los otros estudian aquello de «casa de producimiento», así tampoco Garcilaso se explicaba la voz Ayar, ni daba orientación a la terminología de los otros nombres que correspondían al sentido de una filosofía, que se traducía poéticamente a través de este relato mítico, donde concuerdan todos los aspectos de la vida religiosa y social en una elemental simbiología.—*AUGUSTO TAMAYO VARGAS (Juan Manuel Polar, 150, «Orrantia del Mar». LIMA, Perú).*

EDUCACION, REPRESION Y FRUSTRACION EN LA NARRATIVA DE JOSE MARIA VAZ DE SOTO

> «Debemos siempre tener para en todo acertar, que lo blanco que yo veo, creer que es negro, si la Iglesia hierárchica lo determina.»
> Ignacio de Loyola, *Exercicios Spirituales,* regla 13.

Nacido durante la guerra civil (1938), Vaz de Soto es un narrador que ha venido plasmando en su narrativa una serie de traumáticas experiencias que han marcado igualmente a un sector de los españoles nacidos alrededor de los treinta. Los efectos de este conflicto civil continúa siendo en nuestros días uno de los temas fundamentales

en las obras compuestas por autores cuyas vidas, como en el caso de Vaz de Soto, fueron afectadas por los distintos tipos de represión que el franquismo engendró y practicó como medio eficaz para mantener la hegemonía del sistema. La obra de Vaz de Soto, como la de Vázquez Montalbán, Guelbenzu, Marsé, supone, salvando los condicionamientos históricos de obras y autores, una continuación de la corriente denominada «Generación de Medio Siglo o de 1950».

La narrativa de Vaz de Soto, desde su primera obra, *El infierno y la brisa* (1971) (1), se caracteriza por un predominio del elemento autobiográfico, pero no como simple proyección individualista, narcisista del autor, sino como medio de explorar, partiendo de lo personal, el complejo fenómeno cultural de los años de la dictadura. Esta indagación autobiográfica de las condiciones históricas, origen de una serie de trastornos psicosociales, tiene una larga tradición en la novelística española que, limitándonos a la última guerra civil, se extiende desde Barea a Semprún y desde Sender a Martín Gaite.

El infierno y la brisa constituye un documento literario en torno a un producto de un sistema «educativo», social, sexual, político y cultural intolerante y autoritario: el franquismo. Este régimen internalizó unas formas de vida durante cuarenta años desnaturalizando la vida afectiva, especialmente a través de una serie de represiones introyectadas en un sector de la población española que sufrió directa o indirectamente las consecuencias psicológicas de este sistema. Vaz de Soto lleva a cabo una aproximación dialéctica a la realidad, o elemento social, mediante la proyección del problema subjetivo según la concepción de Goldmann de la novela como una síntesis de biografía y crónica social (2). Realismo dialéctico, totalizador, que caracteriza *El infierno y la brisa* por la integración del autoanálisis subjetivo con la problemática del medio. En la obra de este narrador trata de mostrarse la alienación personal e histórica en una concreta parcela del vivir histórico español. La profundización personal y colectiva se basa en los elementos biográficos correspondientes a los años de bachillerato que el propio autor pasó en los Hermanos Maristas en la década de los sesenta, década que ni desde el punto de vista político o religioso supone cambio fundamental respecto a la temprana posguerra (3). Desde el plano temporal la estructura biográfica

(1) Citamos por *El infierno y la brisa*, Edhasa, Barcelona, 1971.

(2) «Histoire d'une recherche dégradée de valeurs authentiques dans un monde inauthentique, le roman est néccessairement à la fois une biographie et une chronique sociale», *Pour une sociologie du roman* Gallimard, Paris, 1964, p. 30.

(3) «Decididamente, en 1960 la sociedad española, más que tradicional, era una sociedad amordazada, en estadio pre-secular; una sociedad que a duras penas podía desarrollarse, abrumada bajo el miedo, la censura, la retórica oficial y la presión de los símbolos sacralizados de las fuerzas triunfadoras de la Guerra Civil». López Pina, A. y E. L. Aranguren: *La cultura política de la España de Franco*, Taurus, Madrid, 1976, pp. 56-57.

en *El infierno y la brisa* opera como un sistema de reconstrucción, intelección y recuperación del pasado, integrando tanto experiencias vividas con vivencias posescolares que enriquecen la visión del microcosmos del colegio (4). La objetividad biográfica se consigue parcialmente a través de ese personaje colectivo compuesto por un grupo de estudiantes internos, en algunos de los cuales pueden rastrearse rasgos biográficos del autor, especialmente en el escéptico José Luis Hervás («er Vaz»: Vaz de Soto), el religioso y pesimista Jesús e incluso el licenciado Ruiz, el lúcido profesor que, asqueado del sistema social que lo degrada, termina suicidándose.

El título —*El infierno y la brisa*— metaforiza la oposición entre represión (colegio) y libertad, concepto este último simbolizado por la vida fuera del colegio, o esa madre, novia o paisaje que nostálgica y periódicamente evocan los escolares. Uno de éstos, Pirulo, resume la traumática y subversiva experiencia escolar desde su entrada en el centro docente («Aquí puede decirse que comienza la tragedia de mi vida. Aquí, en un par de meses, puede decirse que se me abrieron los ojos y se me endureció el corazón y aprendí muchas cosas», p. 24) hasta el fin de su etapa escolar, cuando nos confiesa las profundas implicaciones de su educación clasista: «Pues yo oía estas voces que subían de la calle y me daba cuenta de que había perdido mi libertad, que no vale la pena perderla por tener el día de mañana una carrera ni por nada del mundo, porque a lo mejor sacrificamos la juventud y luego nos morimos sin llegar a ser viejos» (p. 84). Esta oposición entre libertad (brisa) y represión (infierno), así como las insolubles contradicciones entre el escepticismo determinista de Jesús y la fe de Hervás en la posible transformación del mundo, informan el largo diálogo entre estos dos interlocutores (pp. 266-275). Una alternativa ante la degradación total de la sociedad y la imposibilidad para fundar cualquier tipo de esperanza lleva al profesor Ruiz al suicidio como única vía de liberación: «Huía; no había podido soportar la prueba, aquellos horizontes mezquinos, aquella monotonía aplastante, aquella sociedad plúmbea. No podía transigir con la mentira, con la hipocresía, con la opresión omnipresente tampoco podía ya luchar: había perdido la esperanza. Cuando al remontar la última cuesta del puerto pisó a fondo el acelerador decidido a no torcer el volante, comprendió que la felicidad era ser libre y sentirse libre y podía durar un segundo» (p. 321).

---

(4) «Se combina lo que yo viví como alumno en un internado religioso con mi experiencia como profesor. Los hechos de la novela están situados con posterioridad a los que yo viví; hay un 'decalage' entre la experiencia y la novela; lo que se narra en ella, la contestación juvenil, no se dio hasta unos años después, pero esto no afecta a la verosimilitud de los hechos». Declaraciones de Vaz de Soto a José Vega en «La educación franquista en un colegio de curas», *Triunfo*, 793, 8-IV-1978, p. 36.

El colegio de los Hermanos Maristas es un microcosmos de la sociedad española. El director, el prefecto y algunos de los hermanos, especialmente Julio y Antonio, encarnan la hipocresía, el espíritu masoquista y demagogo que distinguía a buena parte de los que entonces dirigían el destino del país. La rebeldía de los alumnos se concreta en una ocasión en la solidaria oposición y desafío al sistema, movimiento paralelo a las grandes y fracasadas huelgas del país en los sesenta. Aunque estos movimientos no lograron alterar fundamentalmente la estructura del poder que combatían, despertaron, como en el caso de los internos, una entusiástica exaltación de la libertad, como jubilosamente nos confiesa Pirulo: «Aquello era hermandad, aquello era comunión con unos mismos ideales y alegría desbordada y liberación, a través de las voces unísonas, de todas nuestras humillaciones, tristezas, dolores, añoranzas, a lo largo de *siete, seis, cinco, cuatro* años de *encierro, opresiones, injusticias,* perversidades, en aquel campo de concentración, casa subterránea, mazmorra de torturas, tormentos, angustias» (p. 215). Y es este mismo personaje el que, reflejando el pensamiento y la postura ética del autor, desenmascara la falsificación de la existencia individual y social en el colegio y, por ende, en la sociedad española: «Esa es la base de nuestra sociedad: la hipocresía y el engaño (y la represión, como decía José Luis) y no la doctrina de Jesucristo, ni el cristianismo, ni el catolicismo, aunque luego se diga que vivimos en un país católico. Pero lo es sólo de nombre, porque cada uno va a lo suyo, a labrarse un porvenir para él solo, pisando los callos y dando codazos a los que están a su alrededor. Y así nadie es feliz, porque todos somos enemigos unos de otros, todos nos medimos con el rasero de la comparación y de la envidia y sólo nos sentimos felices cuando tenemos más que los otros...» (p. 249).

Las tres partes de *El infierno y la brisa* («Combinaciones», «Permutaciones», «Variaciones») comportan una estructura lineal marcada por la progresiva evolución y concienciación de una frustración. El carácter histórico-social de los hechos fabulados, así como la significación afectiva de éstos, explican la alternancia de la voz narrativa en tercera persona con la biográfica de la primera persona o la variante del confesional «tú». Los cuadernos-confesiones de los escolares es ejercicio catártico y alegato, método directo de penetrar en la interioridad y los verdaderos sentimientos de los personajes.

El infierno y la brisa constituye una elaboración narrativa de experiencias concretas del autor o recreación de un ambiente opresivo y las inocentes víctimas que éste produjo. En las novelas escritas

después de *El infierno* la función de la experiencia personal se traduce en una más efectiva integración de la problemática ética y estética.

La estructura coloquial de *Diálogos del anochecer* (5) supone un planteamiento directo, interpersonal, de la problemática tratada en *El infierno y la brisa.* Los escolares, ahora adolescentes, tratan de explicarse a través del diálogo el fracaso de un proyecto individual y social. Sabas, castellano, poeta soltero, y Fabián, andaluz, casado, ambos de familia acomodada, son un producto típico de la generación de la guerra civil, es decir, herederos de un degradado mundo, víctimas de una neurosis colectiva a la que intentan dar un sentido: «Somos la generación intermedia. No hemos vivido la guerra, pero hemos vivido sus consecuencias más inmediatas. Ya no estamos en la posguerra. Algo, sin que nos hayamos percatado todavía, ha cambiado en este país» (p. 51). Sabas y Fabián, encarnaciones de la alienación sufrida por el autor, son dos frustrados que reconocen su actitud conformista y que tratan de justificar su mala conciencia de clase no sólo por pertenecer a la España triunfante (p. 121), que ideológicamente rechazaban, sino por no haber llevado su afán reformista a sus últimas consecuencias. Fabián, símbolo, como Fabio, del amigo conversador y ponderado, tiene una más lúcida y consecuente explicación de la crisis generacional: «Nosotros somos algo así como los primeros contestatarios (no opositores) de la posguerra. Por otra parte, creo que no tenemos arreglo, que nuestro problema, más que un problema social o político, es un problema personal o psicológico, aunque lo uno no se entienda o no se explique sin lo otro» (p. 121).

La rememoración es una forma de los interlocutores para compensar la angustia presente, y que les lleva a revivir incidentes en los que prevalecía la parte afectiva (6) como sistema compensatorio que opone la pasada nota emotiva al control de los instintos de la moràl rígida defendida por los hermanos del colegio o las fuerzas vivas de la nación.

El diálogo, más que comunicación, constituye una exploración psicosocial del vacío y la desposesión sufrida por los representantes de la generación de posguerra. La frustración que Fabián y Sabas sufren está simbolizada por la decepción que ambos experimentaron en la relación amorosa que independientemente mantuvieron con Marta, la esposa de un común amigo. Esta desilusión personal es paralela a la crisis social o imposibilidad de integración en la praxis de los que luchan por una España libre.

(5) Manejamos la edición de Planeta, 1972.

(6) Entre estas vivencias en que lo emocional jugó un papel importante se encuentran el idilio de Sabas con la francesa Juliette y la alemana Cristine; el miedo de Fabián durante la guerra por las acciones de un criminal, e incluso la lectura romántica de algunos de los escritores incluidos en el libro de texto de F. Díaz Plaja.

Diálogos del amanecer no es sólo refugio de las neurosis del autor, sino reflexión del hecho literario por la fusión del discurso literario con los discursos de los interlocutores, modalidad narrativa que caracteriza las últimas novelas de Luis Goytisolo y Martín Gaite. El diálogo, pues, ejerce una función catártica entre los interlocutores como plasmación de las obsesiones del autor, y a la vez constituye la forma literaria que va creando la novela, novela que, como tal, es camino imaginario hacia una realidad. Sabas vehiculiza sus obsesiones a través del coloquio, pero también defiende la gratuidad y el aspecto lúdico y la supremacía que la palabra oral tiene por su elemento afectivo sobre la escrita: «La habilidad del novelista consiste en expresar a través del diálogo de sus personajes sin que éstos sean exactamente sus portavoces; plantearnos una situación, contarnos algo, decirnos algo a través del diálogo.» En la novela tiene que haber vida, vida humana. ¿Y qué más humano que la palabra? O sea, la palabra viva» (p. 44).

El narrador está siempre presente en el diálogo, pero con limitado grado de conocimiento, distanciado a través de la ironía para evitar ser confundido con los personajes. Uno de los interlocutores deviene la voz narradora, como en la secuencia en que Sabas reconstruye, a través del monólogo interior y el diálogo, la biografía sentimental de Fabián, discurso que el propio Fabián va modificando, introduciendo variantes y discusiones sobre las matizaciones psicológicas que aportan las distintas personas narrativas (cap. XIII). La simple estructura dialógica se ve interrumpida por las breves descripciones que sirven para enmarcar la fábula y patentizar la correspondencia entre la ruina física y moral de una burguesía. La alianza de este sector al arcaico sistema franquista tiene resultados económicamente funestos y moralmente degradantes para los herederos de este fatídico legado: «A lo mejor no es un mundo ni una región, sino tan sólo una familia o una clase social la que agoniza, la clase de mis padres y la mía, la clase del propietario, del terrateniente. Se quedó mirando en silencio a la tierra que tenía delante, muerta y deshabitada hasta el horizonte. Sabas le siguió la vista y miró también a lo lejos. Los cortijos solitarios, las alquerías dispersas, de paredes blanqueadas por última vez muchos años antes, tomaban poco a poco el color de la ruina, del campo abandonado sobre el que amenazaban desmoronarse fatalmente un día» (p. 113).

Fabián (7) constituye una prolongación del interrumpido coloquio iniciado en *Diálogos del anochecer*. El hilo de la conversación entre

(7) Citamos por la edición de Akal Editor, 1977.

los entes ficticios Fabián y Sabas, sendos desdoblamientos del autor, está enmarcado por un prólogo en que se vuelve a aludir, mediante una breve descripción, a la ruina económico-moral de un lugar andaluz al que Fabián ha ido para explorar su pasado personal, histórico y justificar su renuncia al paraíso perdido de la infancia: «Y más lejos, muy lejos, allá en la línea del horizonte, se extendía el reino de la encina, el agostado paraíso de su infancia, adonde ya nunca se podía regresar y era inútil volver» (p. 10). En el epílogo la descripción de la naturaleza está igualmente relacionada con el desencanto de los personajes, desilusión no exenta de melancolía y una vaga esperanza que anuncia la vivificadora y renovadora lluvia: «Luego repicó el trueno; muy lejos, sin relámpago, en lo más oscuro del aire. La luna había desaparecido, el viento se arrastró sobre las dunas más sordo y quejumbroso, el mar retumbó en la noche multiplicadamente. Y las primeras gotas arrojadas desde lo alto levantaron de la arena un olor nuevo, diferente al de la espuma salobre y al de la tierra humedecida, un olor triste y hermoso como una vida feliz que se acaba, como la paz definitiva de un destino no frustrado, imposible ya para ellos» (p. 152).

El directo modo narrativo del diálogo sigue teniendo como función principal el examen psicoanalítico tanto de los personajes como del cuerpo social español. El diálogo arranca con una nota pesimista («¿Y nunca has tenido la tentación del suicidio?» —dijo Sabas—, página 11) entre los dos personajes, nacidos en la década de los treinta, traumatizados por una «formación» religiosa y los complejos derivados de una cultura (ideología) de carácter represivo. La sumisión a los principios autoritarios en la institución de los Maristas es una experiencia represiva que se prolonga cuando los escolares se integran en el macrocosmos de la sociedad española donde la figura del director del colegio es sustituida por la del dictador, superego tiránico que ha impuesto unas normas de conducta introyectadas cuya erradicación resulta muy difícil: «Y es, Sabas, que yo he tenido esa misma mentalidad, la he mamado, la he asimilado hasta el tuétano, y aunque ahora la vengo vomitando desde hace mucho, sé que una parte de ella sigue dentro de mí» (p. 94). La figura paternalista del dictador se convierte en el buco expiatorio de los fracasos, frustraciones y mala conciencia de clase de Fabián y Sabas: «Pero de todo esto —dijo Fabián— tiene la culpa el supremo señor, el invicto, sabes a quién me refiero... El es el principal culpable, estoy seguro, de la miseria presente y de la catástrofe futura, y nuestra mediocridad ya irremediable de intelectuales pequeñoburgueses es el reflejo y la consecuencia de su gran mediocridad, de la absoluta mediocridad

cultural en que la represión oscurantista ha sumido al país durante más de treinta años» (p. 15).

La dinámica sociológica y psicológica forma un todo inseparable, especialmente la alienación social y sexual, dimensiones equiparables de la personalidad en tanto en cuanto la primera está irremediablemente subordinada a la segunda (8). Los intentos de superación de este tipo de alienación (la represión sexual conlleva la acción posterior de la autorrepresión) explican el deseo de Fabián de recuperar su identidad psíquica o alcanzar su plenitud como persona por medio de la vía amorosa (9): y si resultaba (Anne) en nuestro medio una mujer singular, no era así por las peculiaridades de su idiosincrasia, sino precisamente porque vivía muy cerca de esa base humana común que en casi todos nosotros se encuentra ahogada, amordazada, negada por toda una superestructura de convenciones, de represiones, de tabúes, de gestos aprendidos y asimilados, que, en relación más o menos dialéctica con nuestro temperamento congénito o nuestra constitución idiosincrásica, han hecho de nosotros un carácter, han ido forjando una personalidad, una persona, o sea, una máscara» (p. 34). Esta necesidad de superar las causas culturales de su enajenación explica, por ejemplo, la censura que Fabián, el esposo fiel, hace de la institución del matrimonio, paradigma indirecto del sistema represivo (por «permitir» sólo la acción sexual con el cónyuge), impuesto por una sociedad cuya existencia depende de unos estamentos sociales sometidos a su control ideológico y económico: «El matrimonio es una mentira, Sabas, y la familia es el mayor enemigo del hombre y su libertad. ¡Qué bien lo sabe la Iglesia y qué bien lo sabe la sedicente y fantasmal democracia franquista y el majadero ese que descubrió los cauces de participación orgánica!» (p. 56).

Los personajes de Vaz de Soto, como los de Baroja, reflejan ciertos aspectos de la ideología del autor y otorgan al estilo de este novelista una nota de sinceridad. Sin embargo, los problemas de Fabián no son un mecánico reflejo de la biografía del autor (como parece sugerir el personaje: «Lo que intento es contar lo que viví tal como

---

(8) «El aprendizaje de la represión sexual conlleva, o coimplica, el aprendizaje de la sumisión total al sistema, al estatuto, al sistema de valores y normas del *establishment*. De esta forma la represión sexual no es gratuita, sino que, al ser adoptada por el sujeto, la sumisión a los restantes valores del sistema establecido está lograda. La represión sexual está, pues, al servicio de un sistema autoritario, cualquiera sea la forma, abrupta o solapada, que el autoritarismo adopte.» C. Castilla del Pino: *Sexualidad, represión y lenguaje*. Editorial Ayuso, Madrid, 1978, pp. 102-103.

(9) «La novela es un saco donde cabe todo, no olvides a don Pío» (p. 72); «Yo creo que nunca se ha escrito una novela tan diferente, tan espontánea, tan sencilla, tan conversacional, tan porosa, como diría don Pío» (p. 121). El ensayo de Vaz de Soto, «Baroja, crítico literario» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267, julio-sep., 1972) representa una forma de elogio al novelista vasco.

lo viví y sentí», p. 59), pues el personaje ha de ser visto como hablante ficticio y no simple discurso del autor. Por otra parte, las causas de enajenación del personaje y del sector social que éste representa tienen una motivación fundamentalmente social: «Pero conforme han ido pasando los años y he dejado de creer por completo en un Dios creador, he ido concediendo más y más importancia a la represión social como causa determinante de la alienación del hombre» (p. 143).

La vitalidad de la lengua hablada, el *diálogo*, es, como hemos dicho, ejercicio catártico, terapéutico, tanto de la problemática individual de los personajes como de la colectividad española, o mundo de relaciones que Fabián y Sabas establecen con el entorno: «Pero una novela, no lo olvidemos, porque ésta es su máxima originalidad, que se basa no en una ficción como en las otras novelas, sino en hechos, situaciones y conflictos no inventados, en una vida real: la tuya, y en un personaje de carne y hueso o, mejor dicho, en dos personajes: tú y yo» (p. 51). La única instancia en que se rompe el sistema dialógico es la introducción de un largo poema (pp. 75-79), procedimiento que supone una valoración de lo sentimental como forma de recuperación de ese factor emotivo que se contraponga a la cosificación que sufren los personajes. Los cuadernos-diarios que escribe Arístides entre octubre y noviembre tienen un similar efecto catártico al del diálogo y añaden una nueva dosis de sinceridad por medio de esta forma de interiorización: «cuando de veras siento necesidad de llenar páginas y páginas es cuando me veo solo, incomprendido o desesperado. Es un recurso higiénico, una válvula de seguridad para no volar por los aires» (p. 85).

La cronología organiza la situación narrada, la anécdota, puesto que toda narración hace referencia a algo cambiable: «las líneas maestras de la estructura están previamente contenidas en la anécdota. Y el hilo cronológico viene a ser, por tanto, algo así como la columna vertebral de esta novela-conversación de apariencia invertebrada» (p. 89). Por otra parte, el acento del diálogo recae sobre el receptor y personaje principal, Fabián, mientras que Sabas funciona como psicoterapeuta y novelista, aunque la composición del relato es una tarea que concierne a ambos personajes («esta novela que nos traemos entre manos», p. 121). *Fabián* es una narración dentro de una narración que integra, bajo una estructura dialógica y siguiendo el concepto de porosidad asignado por Baroja al género (9): biografía, psicoanálisis individual e histórico, así como una serie de especulaciones sobre el proceso de la creación literaria.

El precursor (10) es quizá la más barojiana novela de Vaz de Soto, tanto por el tono como por la construcción, y especialmente porque la problemática del autor es individualmente encarnada por el héroe Arístides Ruiz, apellido que corresponde al profesor particular de *El infierno y la brisa.* El título, *El precursor,* es el término que Iturrioz pronuncia («pero había en él algo de precursor») como réquiem por su sobrino Andrés en *El árbol de la ciencia.* Arístides, como el personaje de *El árbol,* encarna la insatisfacción no resuelta entre razón y vida, así como el fracaso de una juventud bajo los críticos años del franquismo. En movimiento inverso al personaje de la obra barojiana, Arístides escapa de la asfixia y encerramiento del pueblo natal para caer en el vacío de Madrid, ciudad cuya miseria moral se refleja en el microcosmos de la pensión donde éste vive. La característica psicológica que distingue a este personaje (licenciado en Letras y estudiante profesional) es la abulia, forma de narcisismo que le impide salir de su yo solitario para enfrentarse con ese no-yo o realidad: «Pero en esta vida —pensaba Arístides— hay siempre un monstruo amenzando al hombre bajo las cenizas de otro monstruo, y tras la abundancia acecha el peor de todos: el hastío» (p. 53). El radical pesimismo del personaje parece tener, como en los personajes de Baroja, una motivación biológica («el hombre es un mal bicho agresivo. Y no como consecuencia de unas estructuras, sino como consecuencia de una biología», p. 127) y social («puede que sea un romántico. O un producto acabado de la desintegración burguesa o la mala conciencia de una clase agonizante», p. 128). Arístides se debate, como Andrés en *El árbol,* entre una voluntad (árbol de la vida) que no tiene y la inteligencia (árbol de la ciencia), entre acción y pensamiento, vida y reflexión: «La inteligencia del hombre, es decir, la conciencia de su situación existencial va en aumento, y su voluntad, la voluntad de vivir, disminuye» (p. 111).

Arístides es el paradigma del personaje barojiano: pasivo espectador, ideológicamente incoherente, hiperestésico, schopenhaueriano, místico con una débil voluntad que ignora su objetivo final, según nos revela su final indecisión cuando prefiere meterse en un cine de sesión continua en vez de ir a visitar la pensión a la que había pensado ir (p. 293). Otro punto culminante de la crisis de Arístides se manifiesta en el alucinado dramático y caótico monólogo —situación que evoca la indignación del soliloquio final de Pedro en *Tiempo de silencio*—, en que irónica y amargamente expresa su asco e indiferencia por no haber sabido o no habérsele permitido superar las cau-

(10) Citamos por la Edición de Planeta, 1975.

sas de la alienación metafísica, social y biológica que le impidieron realizarse de una forma plena, es decir, humana: «Qué tristeza, Señor. Arístides el Justo y Arístides el Triste. El de la Triste Figura, ésos sí que eran nombres. Mi pobre padre. *Ubi sunt? Ama et fac quod vis.* Sí, señor. *Ita, pater optime.* Tiene razón, quién lo duda. *Amor meus, pindus meum; illo feror quo cumque feror.* Ir o ser llevado. Y yo soy llevado. Todos somos llevados... Te asomas al agua, pero no das el salto. Aquel día, sobre el Viaducto. Coquetear, sólo coquetear. Nada serio» (p. 278).

Meditación irónica del narrador, que, al reducir la posibilidad de identificación con el personaje, consigue captar fácilmente en el lector las complejas implicaciones que subyacen en su crítica visión del hombre y la situación españoles.—*JOSE ORTEGA (600-70 Th. Street. Kenosha. Wisconsin 53140. Estados Unidos).*

SOLEDAD EN LOS CUENTOS DE IGNACIO ALDECOA

En una entrevista, Ignacio Aldecoa dijo lo siguiente: «Yo escribo de lo que tengo cerca, que es más bien triste» (1), y en otra ocasión añadió:

> Yo he visto y veo continuamente, cómo es la pobre gente de toda España. No adopto una actitud sentimental y tendenciosa. Lo que me mueve, sobre todo, es el convencimiento de que hay una realidad española, cruda y tierna a la vez, que está casi inédita... (2).

Esta realidad triste y tierna constituye la esencia y la base de su narrativa y expresa también el concepto que él tenía de la vida. La «pobre gente» de España llena el mundo literario de Aldecoa, un mundo de amargura y de melancolía del que tuvo conocimiento directo como periodista. De sus andanzas por las regiones más remotas de España, que le pusieron en contacto inmediato con la realidad «cruda» y «tierna» de la España de su tiempo, sacó el material que iría novelando en su obra. La observación directa de una realidad social problemática fue la base de su filosofía y motivó la elección de la temática de su narrativa y del sector que mejor la encarnaba. De acuerdo con esta motivación, Aldecoa toma como protagonista a

(1) Ignacio Aldecoa: «Yo escribo de lo que tengo cerca», *La Estafeta Literaria*, núm. 42, Madrid, 1956, p. 8.

(2) «Ignacio Aldecoa programa para largo», *Destino*, 3 de diciembre de 1955, p. 27.

individuos o grupos de cierto sector de la sociedad, seres humildes y desvalidos y su circunstancia. Forman el núcleo de su creación estos grupos sociales de las capas bajas, situados en indefensa inferioridad. El novelista hará resaltar las condiciones injustas en que se desenvuelve su vida.

Para expresar su preocupación por la actualidad problemática de España, por el «ahora» y el «aquí» de unos sectores determinados, Aldecoa eligió como medio un realismo de tipo social. Sobejano define este realismo social, la corriente literaria más importante de los años cincuenta, como un realismo que se dirige «hacia el vivir de la colectividad española en estados de conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución» (3). Su definición nos permite colocar dentro del «realismo social» un gran número de novelistas, no tan fácilmente identificados con la «novela social» entendida en su sentido estricto de «realismo crítico», cuyos seguidores creían en la misión social y reformadora de su obra. Aldecoa se consideraba un escritor realista, y por su honda preocupación social se situaba dentro del «realismo social».

> Soy un escritor al que se puede incluir con pocas dudas en el realismo o en lo que damos como valor común al término. Supongo que soy un escritor social, porque tengo preocupaciones de carácter social, y aunque no las tuviera también lo sería, porque toda la literatura es social (4).

Su preocupación por lo «social» está basada en su hondo sentir humano por el prójimo humilde y sufrido. Lamenta la injusticia de que es víctima en su lucha diaria por la vida contra condiciones, situaciones e instituciones que no alivian su modo de ser y de existir. Lo «social» en su obra se inspira en su humanidad más que en cualquier consigna ideológica. Cuando se trata de Aldecoa el término «social» se debe entender en el sentido más amplio posible. La ideología de Aldecoa fue de carácter ético y moral. Su testimonio de la realidad circundante está exento de consigna ideológica. Obedece puramente a la honda compasión que siente por el sufrido ser humano. Le conmueve la circunstancia deplorable de su vida y siente ternura hacia él, sin caer en «sensiblerías».

Uno de los temas más importantes de su obra narrativa es el de la soledad. Es el tema que mejor expresa el estado de desvalimiento del hombre. La soledad se debe entender en su dimensión existencial y social del hombre y de los grupos sociales amarginados. La soledad radical del individuo junto con la soledad del estado en que vive le hacen sentirse acorralado en su propia circunstancia social

---

(3) Gonzalo Sobejano: Reflexiones sobre «La familia de Pascual Duarte», *Papeles de Son Armadans*, SLVIII, 1968, p. 36.

(4) M. Fernández-Braso: «Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida», *Indice*, número 236, octubre de 1968.

y, por extensión, en la vida. Tanto el individuo como la colectividad comparten la soledad. La soledad es intrínseca a la condición humana, pero hay causas que precipitan el sentirla de una manera más aguda, y hay también diversos grados de aguante más allá de los cuales no se puede ir sin riesgo. Señalaremos aquí dos clases de soledad. Primero, la soledad de aislamiento emocional debida a la falta de lazos emocionales significativos, y luego, la soledad debida al aislamiento social, cuyas causas son varias.

La ausencia de un apego emocional o la pérdida del mismo, sea por separación o muerte, hunde al individuo en un estado de soledad desorientadora en el cual su vida pierde el sentido de dirección y de propósito, siéndole muy difícil el poder reaccionar contra este estado. Desorientado y desprovisto de soporte emocional y afectivo, el individuo se siente impotente y se retira dentro de sí para hundirse en el abismo de una soledad irredimible. P. R. Weiss ha dicho que la persona adulta «necesita una ocupación social tanto como una atadura emocional que provee seguridad» (5).

La segunda clase de soledad se debe al aislamiento social. Las causas de este aislamiento son varias. La pérdida de empleo produce aislamiento social porque conduce a la pérdida de contacto con los que uno comparte sus intereses. Varios oficios, por otra parte, precipitan el sentimiento de soledad por las exigencias que impone su cumplimiento. El abandono de la tierra nativa y la residencia en una comunidad poco acogedora condenan a uno a vivir al margen de la sociedad. La vejez es una etapa propensa a la soledad. La movilidad limitada de los viejos los obliga al aislamiento social, a la pérdida de lazos sociales importantes. Otra etapa que sufre una soledad agobiante es la niñez. La figura solitaria del niño que sufre y aguanta valientemente es una de las más conmovedoras con que topamos en los cuentos. También la pobreza tiende a aislar socialmente a los personajes, refrenando sus movimientos y actividades.

La situación se complica más cuando se dan en un mismo individuo la soledad de aislamiento tanto emocional como social. El personaje sufre entonces su soledad existencial y además la soledad a un nivel colectivo. Veamos algunos ejemplos representativos:

Chico, en *Chico de Madrid;* Sebastián Zafra, en *La humilde vida de Sebastián Zafra,* y Enrique, en *Luvia de domingo,* son ejemplos de cómo ciertos individuos afrontan sus problemas: los dos primeros, mediante sus correrías; el último, por medio de su fantasía. Sebastián sufre además la soledad de aislamiento emocional debida a la pérdida de un ser querido, su madre, cuando era niño. También siente la soledad social por pertenecer a un grupo pobre y al margen de la sociedad. Sufre además la discriminación por ser gitano.

---

(5) Robert S. Weiss: *Loneliness, The Experience of Emotional and Social Isolation,* «The MIT Press», Mass., Cambridge, 1973, p. 148.

La soledad emocional debida a la ausencia de apegos sentimentales significativos la ejemplifican los personajes de *Hermana Candelas* y *Los pájaros de Baden Baden*. En *Hermana Candelas* se palpa la soledad íntima y desgarradora del personaje: «He sufrido mucho... Desde pequeña... Usted sabe... No importarle a nadie...» (6). Es una queja tan profunda que ni siquiera llega a expresarse en oraciones completas. En *Los pájaros de Baden Baden* se describe el vacío, el aburrimiento y el fracaso de los sueños de los personajes. Elisa se encuentra sola, frustrada, sin soportes afectivos importantes. Vive sin ilusión y sin meta fija unos amoríos pasajeros sin trascendencia que en vez de ofrecerle alivio acentúan su soledad.

La separación puede ser la causa de la soledad de aislamiento emocional, como en *La despedida*. En busca de tratamiento, el marido emprende un viaje solitario a la ciudad. Marido y esposa no se han separado jamás y ahora la enfermedad los separa y él sale solo y con miedo. En el diálogo se deja ver la preocupación, el cariño y el miedo, miedo a la soledad y miedo a la posible muerte del compañero que causaría la separación total:

—Siéntate, hombre.

... ...

—No te conviene estar de pie.

—Aún puedo. Tú eres la que debías...

—Cuando se vaya...

—En cuanto llegue iré a ver a don Cándido. Si mañana me dan plaza, mejor.

—Que haga lo posible. Dile todo, no dejes de decírselo.

—Bueno, mujer.

—Siéntate, Juan.

... ...

—Cuídate mucho, María. Come.

—No te preocupes. Ahora siéntate. Escríbeme con lo que te digan. Ya me leerán la carta.

—Lo haré, lo haré. Ya verás cómo todo saldrá bien.

(*C. C.*, v. 1, p. 417.)

El miedo a la separación y la soledad consecuente hace que el ciego guitarrista de *Aunque no haya visto el sol* aguante el mal trato que le da su mujer, porque es mejor que estar solo. Y cuando por fin llega la separación, su soledad emocional se mezcla con la soledad social a que le condena la pobreza y la soledad en que le aprisiona su ceguera. En *Muy de mañana*, el pobre vendedor de melones arrastra una existencia triste acompañado sólo de su perro: «El hombre y el perro duermen juntos, bajo la manta militar, en un nido

(6) Ignacio Aldecoa: *Cuentos completos*. Edited by G. Bleiberg, Alianza Editorial, Madrid, 1973, vols. 1-2. (Todas las citas serán tomadas de esta edición.)

de paja entre los melones. El hombre no habla con nadie, creo que ni siquiera con los clientes» (*C. C.*, v. 1, p. 389). El perro representa todo para él. Es un perro feo con una pata rota, y un día un accidente se lo mata. La pérdida del perro le priva del bálsamo que necesita la llaga de su soledad, quitándole así el soporte afectivo que le sostenía. Desprovisto de éste, el hombre se hunde en su soledad y la pobreza.

La vejez trae consigo la inevitable pérdida de seres queridos, y con ellos la pérdida de los mecanismos de soporte afectivo. Viene también la progresiva debilidad de las fuerzas y de las facultades en general. En *Las piedras del páramo* el viejo vive en el mundo de los recuerdos, de vistas borrosas y de sonidos indistintos:

> Todo era rumor. Todo era indistinto y sonoro. Movimiento, color, volumen, palabra, se confundían en algo cálido y amigo que *él* llamaba *rumor*... *Su mirada acuosa no se fatigaba en los* planos del paisaje; hombres y campo, animales y casas, eran una borrosa película, un fondo lejano, un vago recuerdo de la realidad. Su oído había dimitido de la brega con los sonidos; no pretendía siquiera captar; iba dejándose invadir, anegándose en el rumor, en el eco de la vida y las cosas. El mundo era *inodoro e insípido, definitivamente destilado en su desinterés.*
>
> (*C. C.*, v. 1, p. 399.)

Lo único que le quedaba era la costumbre de ir a misa. Al marcharse el párroco pierde el último apoyo de que disponía en su soledad y se encuentra completamente despojado.

El desarraigo de Pío en *Solar del Paraíso* es causa de su soledad. Se ve obligado a abandonar la ciudad y trasladarse al campo en busca de trabajo debido a la catástrofe de su casucha y a que el dueño quiere construir en el solar, donde él vivía con su familia. Ya es viejo y, desprovisto de las ataduras sociales de amistad, se encuentra solo. La mejora de condiciones en su nueva situación no compensa por la soledad que le abruma. Se aflige por la pérdida del hogar. Su tristeza se expresa en dolorosa añoranza del solar antiguo, que lo idealiza en su mente. Desea ardientemente volver, volver a lo que para él es el paraíso. La taberna de Floro con los amigos, las charlas, las copas y el tráfago de la ciudad. Porque él «sabe que soledad y silencio, al fin hombre de la ciudad, son dolor, tristeza, desgarramiento» (*C. C.*, volumen 2, p. 258). Se siente «expulsado sin culpa» y lo agobia la nostalgia del paraíso perdido. La combinación de infortunio, pobreza, vejez y desarraigo hunden a Pío en un estado de soledad irredimible.

La guerra y sus consecuencias ha creado una situación de estrechez económica, de pocas oportunidades para trabajo, expansión y negocios. Parece como si una nube aplastante amenazara en el horizonte inmovilizando sueños, iniciativas, proyectos y esfuerzos. Esto

hace que la gente de regiones rurales emprenda el camino hacia las ciudades en busca de trabajo. Vienen sin habilidad especial para un oficio determinado, sólo movidos por la urgencia de satisfacer el hambre. Martín, en *Al otro lado,* viene a la ciudad y se para con su familia al otro lado del río antes de entrar en la ciudad. Se le hace difícil encontrar cualquier cosa, y la indiferencia con que se encuentra y se le trata le hace sentir como si fuera extranjero en su propio país: «Martín se siente extranjero: ellos están fuera de la ciudad, la ciudad tiene fronteras con ellos» *(C. C.,* v. 1, p. 280). La ciudad desdeñosa ignora la tragedia de él y de los otros como él, y los pone al margen de sus fronteras con el río como línea divisoria. Su aislamiento social es total y el desamparo y la soledad que sienten los conducen a la desesperación. Unos sucumben a la necesidad pidiendo limosna. La pobreza, la discriminación y el aislamiento les han despojado aun de lo poco que les quedaba, su propia dignidad. Martín, para no llegar a pedir, para salvar su dignidad, decide volver a su mísera existencia de antes, porque «al otro lado no hay nada...» *(C. C.,* v. 1, p. 282). La misma suerte comparte el hombre de *Quería dormir en paz.* Hombre sin empleo, de los que viven en condiciones deplorables de pobreza absoluta a los alrededores de las ciudades. Se queda dormido en un banco del parque, anonadado por no encontrar trabajo. Agobiado por su aislamiento social y por la desventura personal, el hombre se encuentra en indefensa soledad.

La historia de Valentín en *A ti no te enterramos* tiene rasgos comunes con las anteriores. Incapaz de seguir la vida de labrador en el campo por razones de salud, viene a la ciudad en busca de trabajo que le permita ganarse la vida. En vano busca empleo. Su historia también ilustra el desamparo del labrador enfermo, sin seguros y sin pensión, que llega sin oficio a la ciudad. La dificultad de poder adaptarse y el fracaso de hacerse valer en el nuevo ambiente le aprisionan en su soledad tanto emocional como social. Vencido Valentín, vuelve al campo. Todos éstos son ejemplos de gente desplazada, de vidas quebradas por la situación socioeconómica del país que los condena a una existencia miserable y una soledad aniquiladora.

En dirección opuesta al éxodo rural hacia la gran ciudad se dirigen los obreros migratorios. Juan Montilla López, en *El corazón y otros frutos amargos,* es un obrero migratorio, que trabaja dondequiera que encuentre empleo. El continuo andar de lugar a lugar en búsqueda de su sustento no le permite echar raíces en ninguna parte, y el resultado —el fruto amargo— de esta vida migratoria es la soledad social en que se ve obligado a vivir por falta de trabajo estable. Un tanteo de establecer comunicación con María, para aliviar su estado de soledad viril, se frustra y la soledad social se une en él a la soledad emocional.

Quinto, de *Seguir de pobres,* se junta con otros segadores que trabajan las tierras de Castilla. Se junta con cuatro obreros en busca

de empleo y comparte el trabajo duro y las condiciones terribles de vida en los pajares. El representa el gran número de individuos cuya circunstancia les obliga a andar buscando su sustento por un paisaje poco hospitalario y por una sociedad indiferente. Su anonimato obedece al propósito de hacer de él un personaje-clase. No es más que un número, como lo son los demás. Solamente cuando los otros cuatro le cogen simpatía y se identifican con él deja de ser el Quinto para ser llamado por su propio nombre, Pablo. Su situación se complica por el infortunio que entra en su vida. Se enferma, no puede seguir con los otros trabajadores y se separa de ellos. Solo, enfermo y desamparado, encamina su mísera existencia hacia la ciudad, hacia el hospital. Los otros siguen su itinerario en busca de trabajo mientras dure la temporada. El desarraigo de sus tierras y de sus familias y el continuo andar les aprisionan en una soledad de aislamiento tanto social como emocional. Y si además la situación se complica por el infortunio, la mala suerte, entonces el individuo se encuentra indefenso, disminuido y vencido.

En este breve itinerario por unos cuentos representativos de Aldecoa nos hemos topado con unos seres humildes que luchan por sobrevivir en un ambiente limitado por las circunstancias histórico-económico-sociales. Los héroes de su narrativa son la «pobre gente» de España, de unos sectores marginados que sufren las consecuencias de su baja situación social y encarnan dramáticamente el aislamiento en que transcurre su vida.

La visión que Aldecoa tuvo de la realidad circundante de su tiempo era melancólica y pesimista, y la contemplación de esta realidad le hizo llegar a la conclusión, poco alentadora, de que en este marco histórico que le tocó vivir no se llega a ninguna parte.—*DROSOULA LYTRA (330 East 52 Street. New York 10022. ESTADOS UNIDOS).*

LAS ESCRITURAS PARALELAS: MARGUERITE DURAS

Es difícil imaginarla detrás de una cámara. Incluso, antes de que hable, imaginarla como una escritora. Parece, más bien, una apacible ama de casa francesa de provincias, dispuesta a tejer en una interminable siesta pueblerina. Sin embargo, desde que comienza a desarrollar una idea con su voz quieta, sosegada y baja, surge de inmediato la intelectual precisa y rigurosa, que no se desvía un ápice de su meta. Es esa misma voz que hemos escuchado, en estricto *off,* como una de las relatoras de la historia de *India Song,* por ejemplo,

o de *Le camion.* Resulta difícil entonces separarla de imágenes y palabras que siguen su camino aparentemente independiente y que sin embargo son parte de un universo de escrituras paralelas.

Esta mujer opuesta a todo fascismo nos explicaba al mismo tiempo (fruto de su desengaño de los partidos clásicos *de gauche)* su radical y absoluta oposición a «toda militancia». «La militancia —decía— es un pacto unilateral, como un impedimento para *ver* la realidad.»

Alguna vez dijo: «Hago films para ocupar mi tiempo. Si tuviera la fuerza necesaria para no hacer nada, no haría nada. Pero precisamente porque no la tengo, hago films. Por ninguna otra razón. Es lo más verdadero que puedo decir de mi trabajo.» A primera vista parece una *boutade;* la autora de estas palabras, Marguerite Duras, no ha cesado de hacer algo desde que se licenció en Saigón y luego en París, hace ya más de cuarenta años.

Marguerite Duras había estudiado matemáticas, derecho, ciencias políticas. Pero publica su primera novela en 1943 *(Les impudents)* y desde entonces el lenguaje (o las imágenes que genera la palabra) se convierte en su destino infatigable. Que en un Festival de Cannes (el de 1977, exactamente) siguió su curso con su film *Le camion,* una «irritante obra maestra».

TRAYECTORIA

Su curriculum es conocido: novelista (miembro conspicuo del movimiento del *nouveau roman,* junto a Robbe-Grillet, Michel Butor y Nathalie Sarraute) con unos quince libros publicados; diez piezas de teatro, obras para radio, más de diez películas, sin contar sus guiones para otros directores. El cine, precisamente, se ha convertido para Marguerite Duras en su tercer medio de expresión, pero no hay en ello ninguna división estricta: pasa del libro al film, de la pieza de teatro a la novela sin establecer campos formales en lo que es, ante todo, una búsqueda de palabra e imagen.

El cine se le acerca primero en forma convencional: el realizador René Clément elige su novela *Barrage contre le Pacifique* (1950), para filmar una película de gran presupuesto comercial. En 1952 publica otra novela, *Le marin de Gibraltar,* que quince años después será vertida al film por el inglés Tony Richardson, con Jeanne Moreau como protagonista. Pero Marguerite Duras no participa de estas adaptaciones y prosigue su carrera literaria. Aparecen sucesivamente *Les*

petits chevaus de Tarquinie (1953), *Des journées entières dans les arbres* (1954), *Le Square* (1955), *Moderato Cantabile* (1958).

Con este último libro, que el famoso dramaturgo Peter Brook rueda en 1960 (fue su primera película como director), la relación se torna más comprometida: escribe el guión junto a Gerard Jarlot. Tampoco le satisface demasiado la experiencia. Al año siguiente da otro paso decisivo hacia el cine: escribe el guión original de *Hiroshima mon amour* para Alain Resnais. Tanto el film como su estilo narrativo sacuden el lenguaje cinematográfico de la época; en él, como dijo el realizador Resnais, «diálogo y monólogo deben llegar a crear, en el espectador, una especie de hipnosis». Esta incursión en esta nueva forma expresiva (una «escritura» que se liga a las imágenes) la convierte en cineasta. Sin duda, *Hiroshima mon amour* es al fin una obra resneiana; pero la relación característica entre los lenguajes (un código visual que se entrecruza o superpone a las palabras) pertenece en buena parte a la autora. Y es el primer ensayo de un estilo que sólo llegará a sus últimas consecuencias en sus películas propias.

Sin embargo continúa escribiendo novelas, entre ellas *Dix heures et demie du soir en été,* que en 1966 filma Jules Dassin con Melina Mercouri *(Summer 10,30 P.M.,* rodada en España). En 1961, Marguerite Duras escribe —otra vez con Gerard Jarlot— el guión de *Une aussi longue absence,* basado en un caso de amnesia publicado en la prensa. El film, dirigido por Henri Colpi, obtiene el premio Delluc, la Palma de Oro en Cannes y un recibimiento polémico.

Desde entonces es inevitable que Marguerite Duras tienda a unir en sus manos todas las fases de la creación. Así nace *La música* (1966). Primero fue una pieza dramática encargada por la televisión inglesa; luego se convierte en libro, pieza de teatro y por último en film, que dirige ella misma con la colaboración de Paul Seban. Tras esta experiencia, la autora recoge una reflexión: «Me ocupé sobre todo de la dirección de actores... El actor es el último contacto...». La adaptación fílmica exigió rehacer escenas, agregar un tercer personaje.

En *Detruire dit-elle* (1969), primero novela y luego film, ya es responsable de la adaptación y la realización. Con *Jaune le Soleil* (1971) la empresa de filmar es aún más controlada e independiente. Se rodó en 16 mm., en forma estrictamente cooperativa, con fotografía del argentino Ricardo Aronovich, cuyo trabajo debía ser rigurosamente austero en el único escenario de una casa, una mansión campestre donde además se reunieron para vivir todos los miembros del equipo. Curiosa trayectoria —por cierto— la de Aronovich, celebrado

operador latinoamericano surgido del «nuevo cine argentino» del 60, trasplantado luego a Brasil, donde influyó en el nuevo estilo de iluminación en films como *Os Fuzis,* de Ruy Guerra, y que por fin se radica en Francia. El círculo se cierra cuando trabaja con Resnais en *Providence.* Pero esta es otra historia...

La palabra —otra vez— era el único nexo entre los casi fantasmales personajes de esta tragedia política llena de silencios y alusiones. Como nos decía la autora, esta alegoría del poder y la destrucción transcurre en el diálogo. El mundo exterior, como sus ruidos, están en *off.*

En esos momentos, Marguerite Duras ya preparaba *Nathalie Grangier,* donde era responsable del texto, la realización y hasta la música. Es otra obra interior, secreta, interpretada por dos actrices famosas y veteranas: Jeanne Moreau y Lucía Bosé. El carácter experimental —debería decirse más bien codificador de un texto audiovisual sin las asociaciones habituales— de estas obras, poco digeribles para el gran público, no le impiden continuar en esta vía imperturbable. En 1973 filma *La femme du Gange;* en 1974 *India Song,* que se presenta en Cannes fuera de competición. Ya el estilo, la «manera» de Marguerite Duras adquiere una plenitud agresiva, autónoma y segura de sí misma, que tiene sus detractores, pero también sus entusiastas.

India Song señala, por otra parte, un hito singular (fruto en parte de reminiscencias y paisajes interiores que datan de su larga permanencia en Asia) y una madurez visible en el dominio de la herramienta cinematográfica, pues no por menos atípica es notable su conciencia del *continuum* fílmico y sus reglas internas... Le seguirán *Son nom de Venise dans Calcuta desert,* versión número dos de *India Song.* Es otra experiencia curiosa, quizá única, de un film reducido al decorado y las voces.

En 1976, Marguerite Duras adapta su obra *Días enteros en los árboles* (cambió casi la mitad del texto) con la interpretación de Madeleine Renaud y Vera Baxter. Es la historia de una mujer al borde del suicidio. En 1977, Duras vuelve a Cannes con *Le camion,* esta vez dentro de la selección oficial francesa. No obtiene premios, pero igualmente sobresale, dentro de un panorama de calidad desigual pero formalmente convencional, como una experiencia provocativa, como siempre jugada al nivel del intelecto. Su estilo despertó —otra vez— innumerables polémicas. A nivel crítico, naturalmente, pues como es natural el público del festival la ignoró masivamente

Le camion es un film dentro del film, pero con características muy especiales, que no se ajustan a esa fórmula narrativa, usada en más

de una película. En este caso los protagonistas son ella misma —la escritora—, que lee a su futuro intérprete (Gerard Depardieu) el guión que intenta realizar. El otro personaje principal es el camión. Hay, por lo tanto, un film «futuro», que quizás no es el mismo que se cuenta, y el que se desarrolla paralelamente en las imágenes «objetivas». Al camión sube una mujer que hace «auto stop» y las imágenes alternan el diálogo entre ella y el conductor, el paisaje nevado y desértico entrevisto por el parabrisas.

Se ha dicho que este relato paralelo se desarrolla como en sucesivos tiempos de verbo: pasado del indicativo, futuro, presente. En el fondo parece ser la continuación de una obra que no hace distingos entre la escritura literaria y la cinematográfica.

EL LENGUAJE Y LOS SIGNOS

Ante una dicotomía tan aparente, la autora se limita a observar que las clásicas definiciones sobre la «adaptación» a la imagen de la obra escrita —y sus obvias transformaciones ante la diferencia de medios de expresión— no le atañen. Aun cuando trasvasa sus obras escritas (lo ha hecho también en el teatro, con novelas y guiones de radio), el resultado no es una adaptación, traducida del original, sino una nueva forma de narrar *desde* el cine. Esto hay que advertirlo desde el principio, pues el espectador «normal» (y a la mayoría de los especialistas, hay que decirlo), les parece hallar en Duras un simple predominio del lenguaje hablado —y no del diálogo naturalista, sino de la lectura del texto escrito— apenas ilustrado por imágenes neutras y estáticas.

Hay que decir, desde luego, que si se interpretan los films de Marguerite Duras desde esta clave, no se podrá hallar otra cosa que largos monólogos (a veces diálogos) registrados en una banda sonora a la cual acompañan referentes visuales más o menos pasivos. Pero desde *India Song*, especialmente, y en las obras posteriores, puede descubrirse que esta verbalización constante está tan lejos de la literatura en sí (donde los signos están establecidos a través de la escritura) como de la dramatización teatral.

Algunos personajes —algunos seres— cuentan su historia o sus recuerdos. Cada uno contribuye a formalizar alguna referencia interior o exterior, pero éstas no se «escenifican». Los espacios cinematográficos objetivos donde circulan no ilustran: son el medio donde ellos viven otro presente.

Pero ese «presente» concreto de las imágenes puede estar en otro tiempo psicológico del recuerdo. En esto puede verse la distancia radical que existe —pese a su raíz común— con el tratamiento de la memoria, la memoria asociativa, que era el núcleo de la historia en *Hiroshima...* En ese film, somo señala muy bien Jean Mitry, «un recuerdo no es sólo una evocación, es una *significación para nosotros*». Pero en Resnais, el mecanismo evocado por las palabras tenía ciertos equivalentes sensibles en las imágenes elegidas y éstos podían interpretarse psicológicamente: «...en cine consideramos lo "real representado" a través de una imagen que es una forma, una estructura composicional, se haga o no hincapié en esta composición. La interpretación procede del exterior, pero es tanto más evidente en cuanto que es sufrida. De donde se deduce que lo real, considerado a través de la imagen cinematográfica, es decir, a través de una "representación", emparente en cierto modo con lo real considerado a través del recuerdo» (*).

En los films de M. Duras, sobre todo en los más recientes, esa lógica de la representación (memoria, mecanismo mental asociativo), desaparece completamente. Y, me parece, es su distintiva cualidad cinematográfica. No intenta «traducir» signos verbales o escritos en imágenes (clásica metodología o trampa del cine proveniente de la literatura), sino que los *independiza*. Más aún, el discurso paralelo del texto verbal y el de las imágenes, impenetrables entre sí, son sin embargo fases completas de un tercer discurso narrativo cinematográfico, que se integra en el receptor-espectador sin tocarse específicamente, pero creando otra dimensión espacial y temporal.

Por supuesto, esta forma narrativa choca violentamente con los recursos clásicos de la representación dramática. Y es por eso que el cine de Marguerite Duras resulta profundamente irritante para todo el que adscriba a las formas conocidas de la «acción» cinematográfica. Pues, ¿cómo quien necesita de la inmediata relación causa-efecto, no va a irritarse si a la declaración de un personaje —trágica, vital— corresponde la imagen de una habitación vacía de personajes?

Las «lecturas» se superponen, así, en diversos planos de significación, mientras los signos también se liberan. En *Le camion* la autora explica un guión, posible. Otro se desarrolla a su lado. En *India Song*, a las voces de los personajes visibles se añade la voz *off* de un narrador, la propia autora...

(*) Jean Mitry: *Le language du film.*

Nos parece importante detenernos en estos matices, porque el cine de Marguerite Duras (como sus ideas) ha sido frecuentemente tachado de intelectualista y apartado de la comunicación con el público .Comentando con ella una conferencia de prensa en Pesaro, donde fue abundantemente vapuleada por los partidarios del cine político, nos decía: «Debería dar cuenta de esta conferencia de prensa, pero igualmente, pasaría por la "ficción"... Si debiera filmar la conferencia, no la rodaría. Mostraría una historia, una historia que testimoniaría infinitamente mejor su existencia que una filmación-documento; mostraría el comportamiento de una persona en un grupo dado. Y el comportamiento de esa persona sería el film.»

Igualmente, su actual rechazo a los partidos y las actitudes ideológicas tradicionales, es fruto de un profundo disgusto ante los resultados de ese «militantismo» unilateral que a su juicio ha esterilizado durante este siglo todas las revoluciones. «Veo esa militancia—decía—como un impedimento para ver la realidad. El militante se levanta, se interpone entre la realidad y su interlocutor, y traduce para él esa realidad. Es decir, aliena su libertad. Esto es sumamente grave. Las masas, con un grado mayor de conciencia, rechazan esa interpretación...» Y refiriéndose a los partidos de izquierda tradicionales (ella también formó parte...), añadió: «Esos partidos, que yo llamo burocráticos o neoestalinianos, han entrado después de la guerra, desde los años cincuenta, en un *statu quo*... El mundo está harto de esa mentira, de esa falsa posición. Diría que en Francia, donde éstos por la izquierda, los medios de ésta son plagiarios... No me refiero al movimiento de mayo, que en su origen fue enormemente fresco y espontáneo. Pero después, todos entraron de nuevo en la "salsa" de los partidos. Y siguiendo la costumbre del P. C., han vuelto a las costumbres perimidas. Al juego del inmovilismo. Por eso no tienen salida. Ni opciones.»

En *Jaune le Soleil*, un personaje clásico de militante, Kinski, pertenece a un partido de izquierda por la noche y a uno de derecha durante el día...

«En este film —dice Marguerite Duras— esas estratificaciones se manifiestan a nivel del lenguaje. Dos de los personajes hablan el lenguaje formalista, rígido, del militante. Otros, apenas les contestan, forman el vacío. Incluso hay que arrancarles las palabras... Están allí, simplemente. Es, si se quiere, un progreso sobre *Detruire dit-elle,* donde la mayéutica estaba estrictamente observada, a nivel del diálogo.»

Con este marco referencial, hablamos luego de su «sistema» de trabajo. Films como los que realiza Marguerite Duras no pueden insertarse, evidentemente, en la producción «normal», que las rechaza con horror... «Por eso —nos cuenta— probamos un colectivo de trabajo. Una fórmula que permite, precisamente, la aplicación rigurosa del principio colectivo. Lo hicimos así: estudiamos, desde hace tiempo, un salario básico. Sobre el tiempo y la calificación del trabajo. Buscamos pagar a todo el mundo igual, y a todo el mundo según su trabajo. Lo habitual, usted sabe, es que el director gane más que el iluminador, los actores más que los técnicos... Cuando se respeta esa jerarquía, se cae de nuevo, inevitablemente, en el sistema. Bien: nosotros abandonamos completamente esa fórmula. Sólo retuvimos una cosa: la cantidad de trabajo suministrado. Entonces, cualquiera que fuese la calificación del trabajo, todo el mundo ganaba lo mismo. Es decir, el segundo ayudante de cámara ganaba lo mismo que el director. Y el actor, lo mismo que la *scrip.* Si usted trabaja tres semanas, gana por tres semanas, si son dos, dos semanas. Pero la semana de salario es la misma para todos. Quedamos muy contentos al poder aplicar esta fórmula. En algunos casos, había actores que habitualmente ganan mucho (Sami Frey, Jeanne Moreau). Pues bien, ellos no sólo han aceptado este sistema sino que han propuesto la igualdad absoluta... También ensayamos el sistema con los participantes financieros. Ganan el mismo porcentaje que los miembros del equipo, de acuerdo a su inversión. En realidad, hemos intentado que su porcentaje fuera menor que el que recibían los demás por su trabajo. Pero no pudimos convencerlos...»

LITERATURA Y CINE

Godard decía: «Al escribir, lo más enojoso es que nunca se sabe si hay que decir "cuando salí llovía" o bien "llovía cuando salí". En cine la cosa es muy simple: se muestran las dos cosas al mismo tiempo.» Esa simultaneidad de la imagen y los sonidos explica —entre otras cosas— la contradicción que separa la literatura (incluso la más fácil de trasponer, la descriptiva) del cine. En la novela, por ejemplo, lo descrito a través del lenguaje escrito se forma lentamente a través de las frases en la mente del lector. El signo suscita imágenes —subjetivas— en el receptor. En cine, «la lectura» del espectador se produce directamente, de inmediato, con imágenes concretas. Pero si bien no debe «visualizar» el proceso, debe integrarlo a través del montaje y la diversa disposición de los planos, encuadres y escenas o se-

cuencias. Esto no excluye lo anterior: la imagen mental del lector es conceptual, depende de él mismo; la imagen cinematográfica es un dato *objetivo.*

Esta simple aclaración bastaría para demostrar que el mundo fílmico de Marguerite Duras, a pesar de sus apariencias, no es literatura «ilustrada» con imágenes; el concepto (relato verbal o imagen traspuesta) llega a través de cierta *representación* de lo real. Es decir, hay una realidad visualizada y representada —no imaginada— en planos y sonidos individualizados, singulares, que se presentan como datos concretos. «De igual modo —escribió Jean Mitry— que no hay similitud formal —sino estructural— entre el lenguaje verbal y el lenguaje cinematográfico, no hay similitud entre la imagen conceptual y la imagen proyectada en una pantalla. De igual forma, por otro lado, tampoco hay identidad entre lo real "dado en imagen" y la realidad que suscita y constituye esta "imagen".»

Dicho esto, se vuelve más comprensible el universo formal de esta obra singular: como ya hemos dicho, su *continuum* cinematográfico se integra en dos esferas prácticamente paralelas: el relato oral y las imágenes, que pueden incluir o no a los personajes. Este espacio virtual entre ambos elementos tiene una duración objetiva, geográficamente situada. Pero a la vez es difícil deducir, en algunas películas, si esa representación es real o imaginada por los personajes.

La percepción, en cine, es la de un mundo cambiante y en flujo continuo, en irreversible presente, en un espacio-tiempo análogo al de la realidad. Este devenir de un espacio en movimiento, permite la distorsión o condensación del tiempo, con las necesarias elipsis. La idea de *duración,* a la inversa del tiempo real, resulta en cine totalmente virtual (al menos que sea deliberadamente utilizada o que el film resulte tan aburrido que se *sienta* su largura) y es percibida como *acción.* Pero como la idea del tiempo surge de una relación con el pasado, el acto de memoria es el que capta su percepción. La *durée,* por cierto, es un ejercicio y una psicología del recuerdo.

El cine, al contrario que la novela, no puede crear ese tiempo pasado sino como concretización del recuerdo. Así, el *flashback* es un recurso que trae al presente la memoria del personaje o del autor... Y sin embago, en los films de Marguerite Duras, se hace tangible la duración, precisamente porque existe un hueco deliberado entre dos esferas de representación: la imagen y la palabra, o el relato en *off.* Eso permite que la síntesis se produzca —como en la lectura— a través de la mente del espectador. En otro plano, la sensación se alcanza más directamente en escenas cuya duración equivale al tiempo real.

Pero otras veces, esa duración real-concreta se prolonga más allá de lo normal y alcanza, precisamente entonces, su máxima tensión poética. Ese presente imperfecto se borra de la mente del espectador, y su coexistencia con el pasado (y aún con un futuro) se hace tangible.

Todos estos factores insólitos —que no dejan de tener su relación interna con las propuestas de la obra literaria de Marguerite Duras— han constituido la base de un cine que le pertenece por entero como autora total. Y su propia dificultad es un incentivo para penetrarlo.— *JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4 - 4.º dcha. MADRID-13).*

TRES MANIFESTACIONES TEATRALES: DELIBES, CERVANTES-NIEVA Y ALFONSO VALLEJO

De entre los espectáculos que esta temporada teatral han aparecido en la cartelera madrileña, tres de ellos acaparan nuestra atención. Y lo hacen porque, con el marchamo común de la calidad —aunque haya sido irregular la consecución feliz de sus pretensiones—, los tres suponen tres vías diferentes de concebir el hecho escénico. Son tres piezas dramáticas disímiles en su procedencia y, también, tres maneras diferentes de concebir la puesta en escena. El primero de ellos no es un texto teatral en puridad, sino la adaptación para la escena de una novela del vallisoletano —cazador, pescador y académico, además de escritor— Miguel Delibes. Nos referimos a *Cinco horas con Mario.* Se trata de la primera incursión en el mundo del teatro de Delibes, cosa que, de alguna manera, justifica la expectación suscitada en torno al estreno. Pero es que, además, esta incursión de Delibes en el teatro ha sido de mano de una modalidad casi en desuso hoy, quizá por la dificultad que entraña: el monólogo. El segundo espectáculo —y aquí sí que habría que hablar de «espectáculo» en el sentido estricto— viene firmado por un dúo atractivo y sugestivo: Miguel de Cervantes —al que muchos consideran gran dramaturgo frustrado— y Francisco Nieva, uno de los exponentes más apasionantes del llamado Nuevo Teatro Español. Nieva acometió la tarea de rescatar el teatro de nuestro clásico y ha realizado una dramaturgia partiendo de *Los baños de Argel* y con añadidos de otros dramas cervantinos. Este espectáculo muestra una patente y gran devoción por Cervantes, pero en el producto final hay

más de Nieva que del propio don Miguel. Y, finalmente, *El cero transparente,* original de Alfonso Vallejo, un hombre que, en el teatro, lo había conseguido todo —reconocimiento de la calidad de sus textos, los premios más importantes, representación de sus piezas en el extranjero, obras publicadas y traducidas...—, lo había conseguido todo, digo, menos estrenar en su misma patria. Por fin Alfonso Vallejo ha dejado de ser un inédito sobre nuestros escenarios. Así, pues, y resumiendo, nos encontramos con un monólogo —adaptación para la escena de una novela—, con una dramaturgia basada en textos cervantinos —fundamentalmente en *Los baños de Argel*—, y con el primer estreno en nuestro país de un autor contemporáneo.

Pero, como señalaba, estas tres obras suponen, por otra parte, otras tantas maneras de asumir la puesta en escena. En el caso de Josefina Molina, directora de *Cinco horas con Mario,* hay que hablar de un montaje supeditado a valorar al máximo al actor y su texto, con una gran sobriedad. Una dirección sencilla —aparentemente sencilla por sabia—, en la que la tarea de dirección no es aparatosamente ostensible —y de ahí su sabiduría y eficacia—, resumiría, a grandes rasgos, su labor. En el extremo opuesto encontramos a Francisco Nieva, que ha desplegado una auténtica fiesta barroca en *Los baños de Argel,* convirtiendo su puesta en escena en un espectáculo eminentemente plástico y visual. De la sobriedad a la sobreabundancia, diríamos. Y nos queda Willian Layton y su dirección de *El cero transparente.* Una dirección acertada en cuanto al concepto general de la obra, el cambio de situaciones y movimientos de los intérpretes, procurando adecuar la funcionalidad y vistosidad escenográfica con el contenido textual. Un trabajo difícil al que quizá habría que reprochar la no consecución plena del tono interpretativo de los actores... Pero veamos con detalle todo ello.

CINCO HORAS CON MARIO: EL MONOLOGO TEATRAL QUE SURGIO DE UNA NOVELA

En 1966 aparecía publicada *Cinco horas con Mario,* novela de Miguel Delibes. Tras ella quedaban otros volúmenes narrativos —*La sombra del ciprés es alargada, Aún es de día, Mi idolatrado hijo Sisí, Diario de un cazador, Siestas con viento Sur, Diario de un emigrante, La hoja roja, Las ratas...*— y algunos premios: «Nadal», «Nacional de Literatura», «Fastenrath»... Trece años después, Carmen Sotillo, la viuda protagonista de la novela —de la que ya van 18 ediciones— cobra vida en un escenario. Para ello hubo que llevar a cabo una eficaz

reducción del texto novelesco —adaptación en la que intervinieron Santiago Paredes, Josefina Molina y el propio Delibes—, que conserva los rasgos fundamentales del largo soliloquio de la protagonista en la vela solitaria frente al cadáver de su marido.

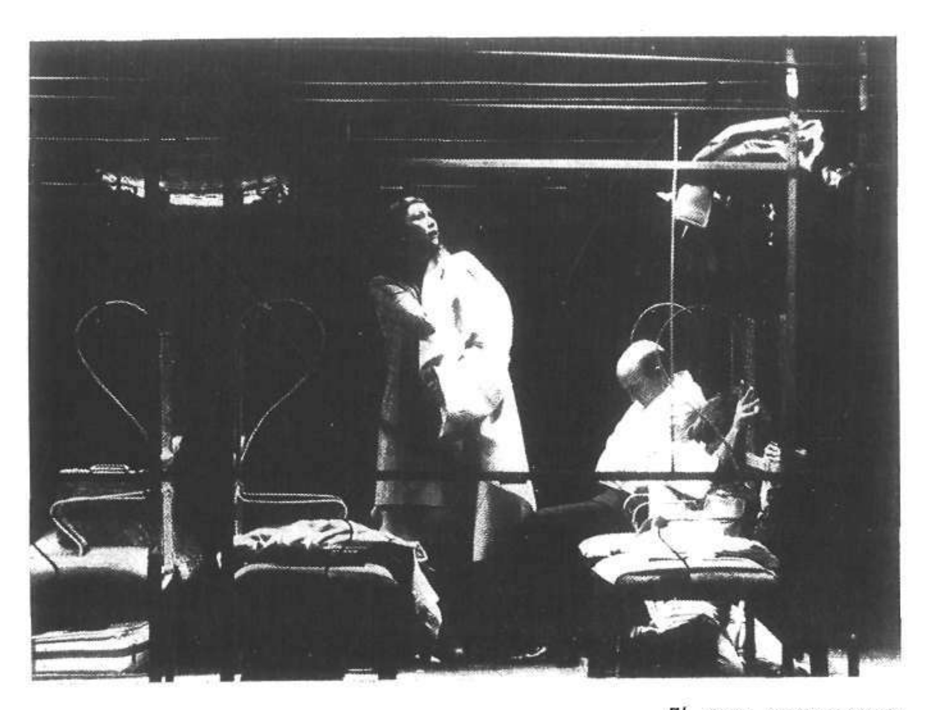
La adaptación teatral de *Cinco horas con Mario* [1] se configura como una retrospección, como una larga rememoración en voz alta. La viuda de Mario monologa ante el féretro que contiene a su marido amanecido muerto. Carmen Sotillo habla —se habla a sí misma, le habla al cadáver que reposa por última vez en la casa— y en esa retahíla de palabras se desvela el dolor, las frustraciones, las represiones de la vida de quien fuera muchacha provinciana y ahora es viuda cuarentona. Carmen Sotillo evoca su propia vida. A través de esa evocación descubrimos que Carmen es un personaje modelado, definido, por el entorno, por las circunstancias familiares, religiosas y sociales que la rodearon. Ella es el fruto de una realidad ruin y cicatera. Carmen Sotillo es el prototipo y la simbolización de una España provinciana tradicional, burguesa, mediocre. Su vida ha sido la mera aceptación de una sociedad llena de prohibiciones, de miedos sexuales, de inercia y rutina, de inhibiciones y vulgaridad. Carmen Sotillo es un carácter genérico, ejemplo de una generación. Así lo señala Josefina Molina al declarar las pretensiones de su trabajo:

> «Nada podía ser más apasionante para mí que trabajar este texto de Delibes porque me gusta hablar de la gente de mi generación; una generación de buenas, sufridas, equivocadas gentes que han perdido todos los trenes y, sin embargo, no dejan de ir tras ellos con la lengua fuera, perdiendo el aliento. Carmen Sotillo es el retrato perfecto de la mujer española que mi generación ha visto a su alrededor y se le ha propuesto como modelo con insistencia. Yo no dudaría en calificar esta obra de feminista, quizá por eso me gusta tanto, porque creo que la defensa de la mujer y de sus derechos comienza en nuestro país, como tantas otras cosas, por la autocrítica. Porque feminismo es también poner a la mujer española frente a un espejo donde pueda contemplar, sobre todo, su realidad por muy sórdida, irritante y risible que le parezca».

Esa realidad sórdida, irritante y risible de Carmen Sotillo se muestra en esa madeja deshilachándose —con sus circunvoluciones, idas y vueltas— del monólogo, surcado de obsesiones y recuerdos. Pero también aparece el retrato de Mario: su vida inconformista, despegada —e ineficaz, en última instancia—, en gran medida el revés de la de Carmen Sotillo. Son dos vidas, dos retratos —Carmen, Mario— que se perfilan en el bisbeo evocador de la vigilia ante el cadáver. Ambos personajes tienen en común su frustración, aunque por dis-



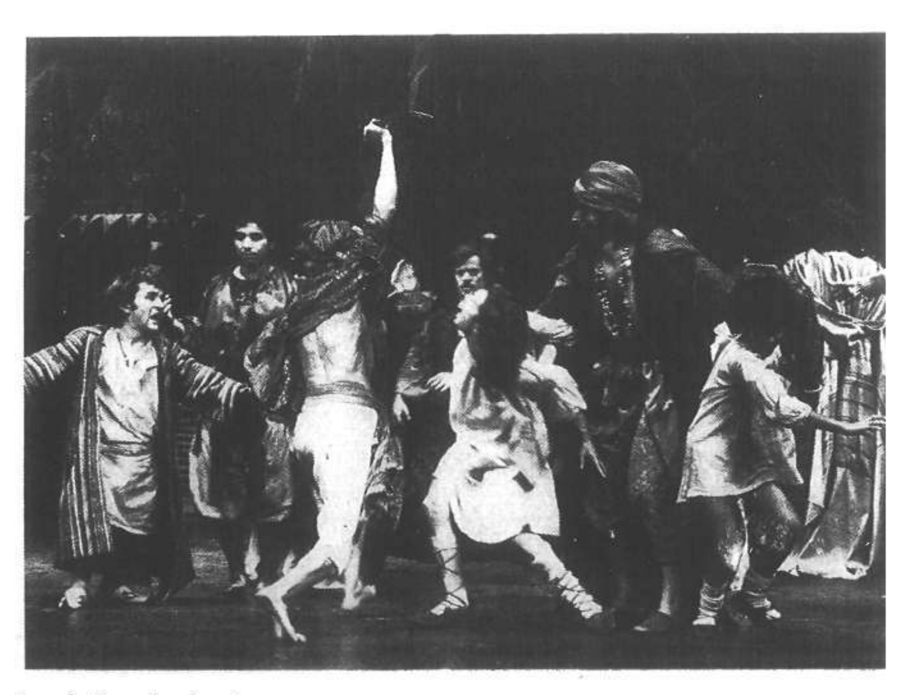
Cinco horas con Mario



El cero transparente



Los baños de Argel



Los baños de Argel

tintos motivos: ella, por la aceptación de la mediocridad; él, por el intento de negarla. Doble frustración de dos seres unidos por el fracaso en un matrimonio roto pero indisoluble, que, cada vez más, han ido deteriorando los desengaños, las desilusiones y las tentaciones. Mario también es un carácter genérico, sólo que opuesto al de Carmen.

Si este monólogo cuenta con una gran fuerza dramática es, en parte, por la veracidad coloquial, llena de expresiones populares, del lenguaje de Delibes. Un lenguaje realista y rico que sirve para definir y caracterizar a la protagonista, y que se adecua con propiedad y precisión perfecta con lo que se describe. Pero, sobre todo, la fuerza dramática de *Cinco horas con Mario* reside en la excepcional interpretación de Lola Herrera, quien, probablemente, haya realizado en su encarnación de Carmen Sotillo el mejor papel de toda su carrera. Lola Herrera se ha enfrentado a este monólogo —el hecho de que al final de la obra aparezca en una breve escena Jorge de Juan en el papel de Mario, hijo, no invalida la clasificación de monólogo—, ofreciendo un recital de gran actriz. La suya es una actuación que matiza los relieves, sin concesiones al patetismo exterior ni a la enfatización desproporcionada. Una interpretación contenida, confidencial, de dramatismo interior, con una sobria y lúcida utilización de recursos gestuales: sólo los precisos, sin caer en la tentación grandilocuente. Sin lugar a dudas, una interpretación de antología.

En esta excepcional actuación ha tenido fundamental importancia el buen hacer de la dirección de Josefina Molina quien, además, se estrenaba como directora de teatro. (Josefina Molina es una conocida realizadora de televisión española. Precisamente con otra obra de Delibes, la novela *El camino,* obtuvo el Premio del Festival Internacional de Televisión de Praga, en 1978. Y quizá sea interesante recordar —aprovechando el paréntesis— que Miguel Delibes es un novelista cuyas obras son llevadas al cine con frecuencia. Concretamente su novela *Mi idolatrado hijo Sisí* fue filmada por Antonio Gómez Rico con el título de *Retrato de familia,* que se presentó en el Festival del Cine de San Sebastián en 1975. Sobre *El príncipe destronado,* Antonio Mercero realizó *La guerra de papá,* presentada también en el Festival de San Sebastián, en 1977. José Antonio Páramo dirigió un mediometraje sobre el cuento *La mortaja.* Ana Mariscal, a finales de los años cincuenta, realizó una película sobre *El camino* que no llegó a estrenarse. Y se anuncia que serán hechas en cine otras novelas de Delibes: *La guerra de nuestros antepasados, El disputado voto del señor Cayo* e, incluso, hay un proyecto para filmar

Cinco horas con Mario. Con respecto al teatro, *Cinco horas con Mario* es la primera adaptación para este medio de una novela de Delibes. Hace algún tiempo José María de Quinto y Delibes intentaron hacer una versión teatral de *La hoja roja,* pero —según confesión del propio Delibes— les salió muy extensa y no fueron capaces de acortarla.) Decíamos, antes del paréntesis, que Josefina Molina ha sido responsable de la magistral interpretación de Lola Herrera. Su tarea de dirección —lo señalaba al principio de estas páginas— ha buscado la clarificación y la sencillez. Toda la puesta en escena está subordinada a la valoración máxima del texto y del actor. La gran virtud de Josefina Molina ha estado en no haberse querido erigir en protagonista de la función, en escamotear a los ojos del público la importancia de su trabajo, en hacerse invisible. De ahí el espléndido resultado. Josefina Molina, Lola Herrera y Miguel Delibes han construido un sólido y convincente trabajo para presentarnos sobre el escenario un personaje próximo a nosotros y tremendamente veraz.

«LOS BAÑOS DE ARGEL»: EL BARROQUISMO DE NIEVA CON CERVANTES DE FONDO

Empecemos diciendo que el mejor Cervantes como dramaturgo lo encontramos en sus entremeses —verdadero prodigio de observación y de teatro arraigado en lo popular— y, ya en un tono más trascendente, en su tragedia *Numancia.* El resto de su producción dramática es irregular. Sin embargo, don Miguel adivinó las posibilidades que encerraba el arte escénico como medio para conseguir el «teatro total». Quizá el convencimiento de la imposibilidad de ver representadas, en su tiempo, esas obras en las que apuntaba hacia ese «teatro total», fue lo que lo llevó, un año antes de morir, a publicar *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos,* añadiendo al título la apostilla de «Nunca representados». Como si, en el fondo, Cervantes confiara en que, al cabo de los siglos, alguien pusiera en práctica esas ricas propuestas que encerraban sus comedias. Una de esas piezas nunca representadas era *Los baños de Argel.* Pero resulta que *Los baños de Argel* apenas si pasa de ser un leve episodio amoroso entre moras y cristianos del siglo XVI, de una endeble estructura temática.

Empecemos diciendo, también, que Francisco Nieva es un «animal teatral», un artista de enorme capacidad creadora e imaginativa, de una riquísima y sólida formación, que pone su marca de apasionamiento y de riesgo en todo lo que lleva a cabo. Y Nieva supo ver

que el texto de *Los baños de Argel* era insuficiente como, asimismo, vislumbró las sugestivas propuestas para lograr ese «teatro total» apuntadas en el texto cervantino. Para solucionar el problema de la deficiencia dramática de la obra, Nieva llevó a cabo una dramaturgia en la que su conocimiento y admiración por la obra de Cervantes queda manifiesto. Así pues, se lanzó a la tarea de refundir la obra original, incorporando fragmentos de otros dramas de Cervantes como *La gran sultana* y *Los tratos de Argel*, además de algunos poemas y de una lectura atentísima de la *Historia del cautivo* que aparece en el capítulo XXXIX de *El Quijote*. De este último saca Nieva el personaje Agí Morato —que no estaba en *Los baños de Argel*—, padre de la mora cristiana Zoraida, que es Zahara en la comedia original y, por fin, Zara en la recreación de Nieva. También de este episodio de *El Quijote* entresaca Nieva uno de los momentos que, desde el punto de vista escénico, encierra mayores valores plásticos y comunicativos: el bamboleo de la caña con el dinero para el rescate del cautivo. De propia cosecha, Nieva incorpora un nuevo personaje denominado «Leyenda» que, casi con funcionalidad de distanciamiento brechtiano, comenta, presencia, introduce e interviene en la acción. Por otra parte, haciendo uso de su derecho de adaptador, entre otras cosas cambia algunos caracteres y comportamientos del drama original —caso de Vivanco—, suprime el martirio del hijo de Simón y da otra explicación a la pequeña batalla que ocurre cuando la fiesta cristiana en la cárcel. Bien, con todo esto tenemos ya el texto de *Los baños de Argel* [2] que hemos visto representado.

Aun así, juzgando por el resultado de la puesta en escena, la pieza sigue careciendo de empaque teatral. No encontramos aquí el talante melancólico de Cervantes en su evocación de Argel, contrapunto a esa hermosa historia de amor que se encuentra en el episodio del cautivo de *El Quijote*. Quizá Nieva haya sabido ver también esto y quizá, sabiéndolo, haya centrado sus esfuerzos en desarrollar al máximo las propuestas de «teatro total» que vislumbró Cervantes en su época y dejó señaladas en sus comedias «nunca representadas». ¿Cuál ha sido el resultado?

El resultado ha sido un espectáculo sorprendentemente barroco, próximo a una ópera lírica, una fiesta de color y de sonidos, una delirante sucesión de «más difícil todavía» en la que el sentido plástico y visual se engarza como en las rotaciones de un caleidoscopio. El resultado ha sido un poema de exacerbado esteticismo, fastuoso, opulento, preciosista, deslumbrante. Sobre el escenario se nos presenta una desbordante fantasía de telas, figurines, gestos, colores... Una lúdica fiesta para los sentidos, en suma. Y si hubiera que bus-

car el auténtico protagonista de *Los baños de Argel,* de Nieva-Cervantes, lo encontraríamos en la escenografía. Nieva ha demostrado, una vez más, que es uno de los hombres que más saben de tramoya escenográfica. *Los baños de Argel* llega hasta límites inverosímiles en la utilización de la maquinaria teatral, quizá en un intento de mostrarnos aquellos espectaculares aparatos grandilocuentes de cierto teatro del Siglo de Oro. Una estructura de varios postes con telas de múltiples y suntuosos colores atravesando lateral y verticalmente el escenario, se convierte en tienda argelina, en velas de barcos naufragantes, en cúpulas moriscas e, incluso —en una de las escenas más impresionantemente bellas de la obra—, en oleaje de mar embravecido...

Y poco más hay que añadir. El tono de la pieza oscila irregularmente de la tragedia a lo grotesco, de la farsa a lo patético y, a veces, a lo gratuito. Irregulares también los intérpretes —una nómina de 31 actores—, comportándose en ocasiones como marionetas entregadas a una desaforada gesticulación, y que ponen de manifiesto ese mal —casi endémico entre los actores de nuestro país— de no saber decir el verso. La música de Tomás Marco, de resonancias árabes, basada en la percusión, sirve como subrayado apropiado y eficaz.

Tras toda esa concepción espectacular de la puesta en escena, tras esa gran fiesta brillante, tras la escenografía fascinadora, la palabra de Cervantes queda difuminada, diluida, relegada a un impreciso segundo plano. A propósito de esta particular versión de la obra de Cervantes se ha dicho que la propuesta de Nieva es de interés, que muestra el vuelo libre de una imaginación presidida por la inteligencia y la fantasía, pero que no clarifica nada a Cervantes ni a lo cervantino teatral. Quizá haya sido ésa la intención de Nieva. Quizá su propósito estaba en tomar a nuestro clásico como punto de partida para crear —nada más y nada menos— una mágica presentación, cuyos valores plásticos y visuales hicieron que Nieva obtuviese el Premio Nacional de Teatro. Al final tenemos que reconocer que en la obra hay más de Nieva que de Cervantes.

«El CERO TRANSPARENTE»: LA NECESARIA RECUPERACION DE ALFONSO VALLEJO

Alfonso Vallejo bien podría ser ejemplo de la marginación dolorosa que han sufrido buena parte de nuestros dramaturgos contemporáneos. Las adversas circunstancias políticas de nuestro país —has-

ta hace no tanto tiempo— han hecho que, una y otra vez, su teatro, como tanto otro teatro de expresión crítica, tropezara insistentemente contra una estructura de censuras y contradicciones, cuando no con la apatía o el miedo de los empresarios. El estreno de *El cero transparente* [3] ha venido a saldar una vieja deuda pendiente. Ha sido una recuperación necesaria para que el teatro español de nuestros días sea, en efecto, testimonio de una realidad social y de los hombres que en ella y sobre ella escriben.

Alfonso Vallejo es el seudónimo que este hombre —nacido en Santander en 1943, neurólogo de profesión— ha querido utilizar como dramaturgo para separar su faceta de hombre de teatro del desempeño de su profesión médica. Su caso es singular. Escribe teatro desde hace unos veinte años y cuenta con una producción de 23 dramas, de los que el propio autor considera que sólo una docena pueden ser considerados válidos. Vallejo es un solitario: desligado de tertulias y círculos literarios, ajeno a relacionarse con gente de la escena, sin ningún sentimiento de formar parte de grupos o generaciones. Llegó a dirigir el TEU de Medicina e incluso, en 1963, estrenó —por decirlo de alguna manera— una obra primeriza, *Cycle,* escrita en francés, en el Instituto Francés de Madrid. Dos años más tarde también «estrenaría» otra pieza, *La sal de la tierra,* sólo que en función única.

Su carrera de autor está planteada en términos insólitos. Consciente de que su teatro se apartaba de la tónica general de lo que, en esos años, se producía en España, optó por enviar sus originales a una serie de personas cuyos juicios estimaba respetables. Luego analizaba los informes y valoraciones que le remitían esas personas y, a cada nuevo drama, corregía y enmendaba atendiendo a las críticas. Pero no acabó ahí el proceso. Se encargó de la traducción de sus textos, estableciendo relaciones con agentes ingleses, alemanes y norteamericanos. Según relata José Monleón en el prólogo a un volumen con tres piezas de Vallejo [4] el mecanismo no podía ser más simple y, a la vez, más insólito. Y resume Monleón:

> «Concluida una obra, la remitía, primero, a la lista de "asesores" del teatro español. Recibidas las críticas, se planteaba la posibilidad de una segunda versión del texto; redactada ésta, sometía el resultado a nuevas confrontaciones, llegando en algún caso a escribir hasta una décima versión. Fijado un texto satisfactorio, encargaba su traducción, que mandaba a los agentes extranjeros...»

Efectivamente, el proceso de creación de Alfonso Vallejo no puede ser más inusual y tenaz. Y así sucedió, sin haber visto representadas

plenamente ninguna de sus obras en España —en el caso de *Cycle* y *La sal de la tierra* no podemos hablar de «estreno» y «representación» en sentido normal; a lo sumo, episodios esporádicos—, que Alfonso Vallejo era un nombre conocido, importante, pero ausente. Vinieron además los premios: accésit «Lope de Vega» 1976, por *Acido sulfúrico;* premio «Lope de Vega» 1977, por *El desguace,* y premio «Tirso de Molina» 1978, por *A tumba abierta.* Los galardones no sorprendieron a nadie. Al mismo tiempo aumentó el interés «extranjero» por el teatro de Alfonso Vallejo, patente en numerosos y excelentes ensayos sobre él, y en la representación en Inglaterra de *Vuelomagia* —*Fly By* en la traducción— y de *El cero transparente* —*Zero Line*— en Norteamérica. Con todo ello quedaba manifiesta la contradicción cultural que, en palabras de Monleón, «sólo una realidad como la nuestra puede cobijar, e incluso cómodamente».

A modo de resumen general podemos decir que el teatro de Alfonso Vallejo es un teatro crítico, lleno de connotaciones sociopolíticas. Pero hay más. Volvamos de nuevo al prólogo de Monleón citado anteriormente:

> «El teatro de Alfonso Vallejo nunca podría cualificarse de fundamentalmente político, tomando como patrón el que ha merecido este último entre nosotros durante los últimos años. La aventura creativa de Alfonso Vallejo se mueve por otros horizontes, a los que no es ajena su profesión, su investigación cotidiana de la subjetividad de los hombres. Frente a la relación directa de tantas obras españolas de carácter crítico con nuestras estructuras sociales y políticas —obras generalmente bloqueadas por la censura—, frente al guiño indisimulado entre el autor y su público, frente a la concreción precisa que el espectador extraía de historias aparentemente vagas y lejanas, el teatro de Vallejo posee una poética distinta. Aquí el personaje no es un pretexto, ni, tampoco, una entidad psicológicamente integrada "naturalmente" a la fábula. Por el contrario, el personaje es el centro, la escena, el poeta y el corazón de la historia; el personaje la vive o la inventa, viniendo a ser lo imaginado una parte sustancial de la realidad.»

Hay que añadir que los personajes de Vallejo no son sólo «casos personales», sino que lo que hacen es agrandar, subjetivar y deformar una realidad plenamente identificable.

El cero transparente responde a esos presupuestos. Partiendo de un tema clásico de la literatura de todos los tiempos, el viaje, Vallejo nos presenta a unos personajes que marchan en tren a un punto impreciso que los viajeros imaginan apacible y hermoso. De inmediato conocemos la crueldad del personal que conduce el tren y, poco a poco, se nos desvela que los pasajeros tienen un nexo común: todos

acaban de salir de manicomios. Como en *La nave de los locos* medieval, estos viajeros parten con la esperanza de otra vida mejor. Huyen de las razones por las que fueron a parar al manicomio: uno, por practicar la eutanasia a pacientes desahuciados; otro, por resistir las torturas policiales, a resultas de las cuales ha quedado ciego; otro, por acusar, por protestar y gritar ante la injusta muerte de su hijo; la mujer, por creer en el amor... El viaje acaba convirtiéndose en una travesía maldita surcada de muerte y desesperación. El fin del trayecto no es la libertad, la vida nueva y mejor, como pensaban, sino un nuevo manicomio. El tren los conduce a una nueva cárcel. Al cabo, los enamorados se alzan sobre los cadáveres que llenan el tren, como si Vallejo quisiera decirnos que sólo el amor nos hace libres.

Bajo esta fábula se encierran las respectivas historias de unos seres que son asediados por la crueldad, la soledad, el absurdo y la muerte. Ellos se rebelan y se convierten en luchadores y, en la lucha, se descubren y se reconocen, se nos muestran opuestos a un orden establecido, terrible y brutal. Estos viajeros que marchan a ese inexistente lugar llamado Kiu no aceptan la cotidiana despersonalización y tampoco la crueldad rutinaria. La obra se convierte —en palabras del autor— en «un canto a la esperanza, a la libertad, a las enormes posibilidades del ser humano en lucha, la resistencia, la invención, el amor...».

Con un lenguaje que oscila entre lo soez —provocación para hostigar al público— y lo poético, tierno, Vallejo nos va ofreciendo símbolos para intentar plantearnos los secretos de la vida y de la muerte, del dolor, de la locura y del amor. Y los símbolos se acumulan: el viaje como condensación del tránsito de la vida, la locura como forma de razón, la ceguera como lucidez, el amor como salvación... No se nos ofrecen soluciones. Alfonso Vallejo no hace sino indagar, plantear. Como si nos dictara un poema misterioso, una pesadilla enigmática, que apunta a la esperanza.

La puesta en escena de William Layton sabe adecuarse al concepto general de la obra y busca el equilibrio en ese difícil cambio de situaciones que va de lo grotesco a la farsa, al realismo, a lo poético, a la tragedia y al absurdo. Todo ello se inserta en una escenografía espléndida que resalta certeramente la sensación de enigma y angustia del viaje. Sólo reprochamos la falta de hallazgo de los tonos interpretativos. Los actores se dejan llevar por «tics» y trucos de oficio. Pese a esa deficiencia, *El cero transparente* resulta una gran obra —impresionante e inquietante— y, lo que es de mayor im-

portancia, supone la recuperación para nuestro teatro de Alfonso Vallejo. Alguien que tenía que haber estado presente en nuestros escenarios desde hace mucho tiempo.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

[1] *Cinco horas con Mario.* Autor: Miguel Delibes. Colaboradores adaptación: Santiago Paredes y Josefina Molina. Intérpretes: Lola Herrera y Jorge de Juan. Escenografía: Rafael Palmero. Iluminación: Francisco Fontanals. Música: Luis Eduardo Aute. Director de producción: Margarita Kramer. Dirección: Josefina Molina. Estreno: Teatro Marquina, de Madrid (26 de noviembre de 1979).

[2] *Los baños de Argel.* Autor: Miguel de Cervantes. Intérpretes: Esperanza Abad, José Carlde, Antonio Iranzo, Nicolás Dueñas, Ramón Durán, Alvaro Lobo, Marcus von Wachtel, Malte Brik, Juan Meseguer, Carlos Lucini, Paco Olmo, Paco Pérez, Joaquín Pascual, Emilio Mellado, José Pedro Carrión. Fidel Almansa, Agustín Belus, D'Miguel Bilbao, Paco Racionero, José Goyanes, Manuel Gijón, Noé Valladares, Paco Andrés Valdivia, José Jaime Espinosa, Juan Llarenas, María José Carrasco, José María Adeya, Paco Sánchez, Braulio Dorado, Emma Penella y María Jesús Sirvent. Luminotecnia: Francis Maniglia. Coreografía: Pawel Rouba y Elvira Sanz. Vestuario: Francisco Nieva y Juan Antonio Cidrón. Adjunto de dirección: José Estruch. Ayudante de dirección: José Luis Tamayo. Música: Tomás Marco, interpretada por el Grupo de Percusión de Madrid, dirigido por José Luis Temes. Versión, montaje y dirección: Francisco Nieva. Estreno: Teatro María Guerrero, de Madrid (4 de diciembre de 1979).

[3] *El cero transparente.* Autor: Alfonso Vallejo. Intérpretes: Fernando Delgado, Julián Argudo, Kino Pueyo, Claudia Gravi, Fernando Sotuela, Antonio Llopis, Juan Pastor y Amalia Curieses. Equipo de dirección: Arnol Tarraborelli y José Carlos Plaza. Escenografía: Javier Navarro. Iluminación: José Luis Rodríguez. Dirección: Willian Layton. Producción del Teatro Estable Castellano. Estreno: Teatro del Círculo de Bellas Artes, de Madrid (11 de marzo de 1980).

[4] *El cero transparente, Acido sulfúrico, El desguace.* Alfonso Vallejo. Editorial Fundamentos. Madrid, 1978.

UNA GRAN EXPOSICION DEL CONSEJO DE EUROPA

A partir del 15 de marzo último, la ciudad de Florencia se ha constituido en escenario de una exposición que, articulada en secciones y subsecciones, significa un importantísimo esfuerzo por dar a conocer el perfil y el desarrollo de una de las épocas más brillantes de la historia europea. Bajo el título «Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del 1500», Luciano Berti ha estudiado la primacía del diseño florentino; Paola Barocchi analiza el coleccionismo mediceo en 1537 y 1610; Franco Borsi facilita el estudio del poder y el espacio; Ludovico Forzzi aporta claves para el conocimiento del teatro y la manifestación pública y espectacular de los Médicis; Giuseppe Pansini estudia las relaciones de los Médicis con Europa entre 1532 y 1609 y aporta documentos para la comprensión de lo que fue la corte, el mar y los mercaderes; Paolo Galluzzi presenta la exposición del renacer de la ciencia; Leandro Perini muestra las relaciones entre la editorial y la sociedad; Paola Zambelli documenta lo relativo a astrología, magia y alquimia; Arnaldo d'Addario lleva a cabo un importante trabajo sobre la comunidad cristiana florentina y toscana en la dialéctica religiosa del siglo XVI, y otras manifestaciones contemplan el teatro, la exposición de diseños de Miguel Angel y la expansión de la muestra conmemorativa a otros lugares de Toscana. Prácticamente hasta mayo se estarán desarrollando acontecimientos de diversa índole.

LAS EXPOSICIONES DE ARTE DEL CONSEJO DE EUROPA

La actividad cultural del Consejo de Europa tiene por objeto sensibilizar a los europeos en la idea de mantener una cultura común. En este sentido, en 1954 y 1955 Bruselas fue escenario de una exposición sobre el tema «La Europa humanista» y la ciudad de Amsterdam fue en 1955 el escenario donde se expuso la muestra «El triunfo del manierismo, de Miguel Angel al Greco». Por primera vez Italia fue escenario de uno de estos grandes acontecimientos cuando en 1956-57 se montó en Roma la exposición titulada «El siglo XVII europeo, realismo, clasicismo y barroco». El año 1958 fue Munich el escenario de otra muestra, la titulada «El siglo del Rococó», y Londres en 1959 albergó la exposición titulada «El movimiento romántico».

A finales de 1960 y principios del 61, París presentó una exposición titulada «Las fuentes del siglo XX, las artes en Europa de 1884 a 1914». En España se celebró en 1961 una importante muestra sobre el arte románico, que tuvo por escenarios las ciudades de Barcelona y de Santiago de Compostela. La ciudad de Viena albergó en 1962 la exposición titulada «El arte europeo hacia 1400», y dos años después, en 1964, se presentó en Atenas una muestra sobre el arte bi-

zantino. 1965 fue el año en que la ciudad de Aquisgrán inauguró una exposición titulada «Carlo Magno, obra, expansión y supervivencia».

En Estocolmo, en 1966, se conmemoró una figura y una época de la historia de Europa con la exposición «La Reina Cristina de Suecia y su tiempo», y por segunda vez, París fue en 1968 el marco de una exposición titulada «La Europa gótica». En la ciudad de Lavallette y durante el año 1970 se recordó una de las grandes aventuras culturales de afirmación del continente con la exposición titulada «La Orden de San Juan de Malta».

Las dos últimas exposiciones fueron en Londres, en 1972 «La Edad del neoclasicismo», y en 1977 «Las tendencias de los años veinte». Como puede verse, todas las exposiciones han tendido a ilustrar las épocas más significativas de la historia europea y han sido organizadas con una periodicidad casi anual a partir de 1954, bienal a partir de 1966 y variable después de 1972.

Recordemos que desde su creación en 1949 el Consejo de Europa se ha ocupado de la cultura y del arte. Su preocupación cultural no ha tenido por objetivo poner en marcha una política cultural a nivel europeo, puesto que los responsables del Consejo han entendido siempre que la cultura es ante todo libertad, diversidad e investigación individual y colectiva de lo nuevo y de lo diferente, y todo lo que atiende a orientarlo, incluso con intención de ayudarlo, acaba por cambiarlo de rumbo contra la voluntad de sus autores, puesto que el desarrollo espontáneo es la base de toda actividad cultural.

La preocupación del Consejo de Europa por el arte tiene por finalidad salvaguardar el patrimonio artístico y en particular el arquitectónico, evitando que el equilibrio entre los valores culturales, históricos y humanos de los ambientes construidos por los siglos y por las generaciones a la escala del hombre, y por otra parte el progreso científico, tecnológico y económico-industrial no sea roto a favor de este último, es decir, de un prometeísmo progresista, sin contrapartida humana, estableciendo el riesgo de cambiar la calidad de la vida del hombre, si no es al hombre mismo.

LAS CRISIS Y LAS RAICES

Según señala el antiguo presidente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, Giuseppe Vedocato, el mejor medio de evitar la repetición de las crisis internacionales ha sido para el Consejo de Europa mostrar a las naciones europeas su pertenencia a una misma

civilización y persuadirlas de la necesidad de unirse para defender esta civilización. Los órganos del Consejo de Europa en Estrasburgo han estado siempre animados por esta preocupación, que en el ámbito de la cultura y del arte se ha expresado sobre tres planos diferentes, pero interdependientes, el parlamentario para las orientaciones, el intergubernamental para las decisiones y el de los poderes regionales y locales para la ejecución.

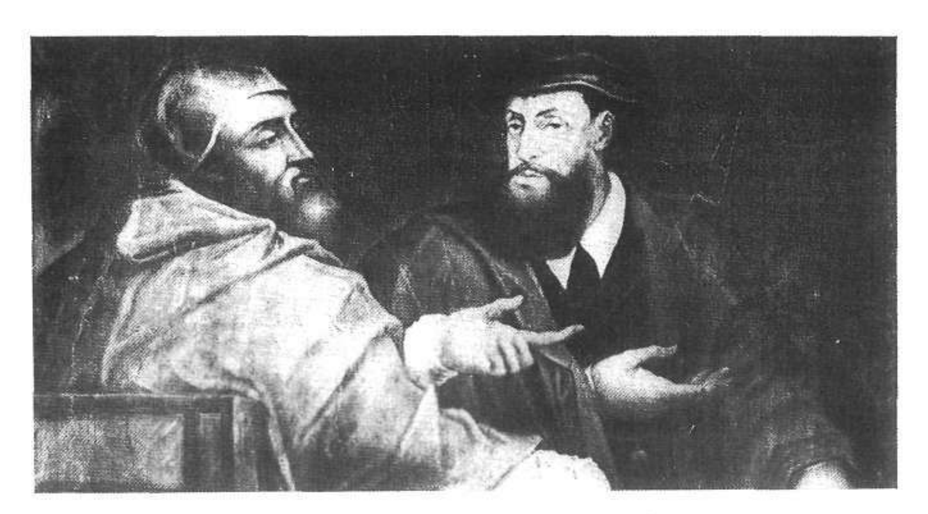
En esta orientación, las exposiciones celebradas por el Consejo de Europa han tenido siempre una acusada congruencia entre el escenario escogido y la temática a desarrollar. Presentar «La Europa humanista», en Bruselas, o «El siglo del Rococó», en Munich, son otros tantos reconocimientos de épocas y expansiones culturales, que favorecieron la formación de una conciencia, expresa o intuitiva, sobre la unión de Europa en un pensamiento y en un espíritu comunes, tuvieron su asentamiento en una ciudad concreta. De la misma manera, si Berlín ha estado escogida en 1977 como escenario de la exposición sobre las tendencias de los años veinte, o sea, sobre el arte de la era industrial, esto se debe a que las corrientes artísticas más importantes se han desarrollado en esta ciudad en la que en esta misma época se ha concebido el modelo de sociedad en la que vivimos. Cuando el arte de la era industrial nace, el artista se compromete políticamente y quiere actuar a través de su obra sobre la creencia política del hombre más allá de las fronteras. Por ello, un nuevo tipo de expresión artística lucha por la democracia en los diversos países de Europa.

LA EXPOSICION «FLORENCIA Y LA TOSCANA DE LOS MEDICIS, EN LA EUROPA DEL 1500»

En lo que se refiere a esta exposición, el mensaje permanente y universal del arte y de la cultura queda justificado históricamente por el hecho de que Italia, Europa y el mundo se dedican desde hace siglos a reconocer en Florencia un conjunto de circunstancias que hacen de ella un auténtico privilegio de la civilización, colocándola más allá de las categorías nacionales, de la misma forma que el arte, la poesía y la belleza están más allá de los diferentes patrimonios nacionales. Al mismo tiempo, es necesario añadir, como recuerda Vedovato, que las motivaciones que dan lugar a una exposición de esta jerarquía y los esfuerzos que exige son las mejores bases para todas las formas de relaciones intereuropeas.

La exposición que se ha inaugurado en la primavera de 1980 en Florencia presenta, respecto de las anteriores organizadas por el Consejo de Europa, una serie de características. Por un lado, una ambición de originalidad que se manifiesta en su mucha mayor extensión con relación a las anteriores, en el planteamiento de su programa que comprende tanto lo que se refiere al mundo del arte y de la ciencia como a la cultura en general y a los problemas de la sociedad y de la vida en el siglo XVI, pero principalmente se caracteriza por una mayor profundidad investigadora, que afronta el problema mismo del origen y por lo tanto del sentido y significado de la civilización europea moderna. «Esta nuestra espléndida y ruinosa civilización moderna —escribe Pietro Prini—, que hoy se está aproximando al límite de su potencia tecnológica y de su precariedad espiritual, no nació de esos pocos decenios en que se expresara en la feliz medida del clasicismo la época del Renacimiento italiano, sino que tuvo su origen en una crisis profunda de esta edad que había de invadir Europa después de 1520, año de la muerte de Rafael, y de los manifiestos de la reforma de Lutero, al finalizar un decenio en el que había aparecido *El Príncipe*, de Maquiavelo, y *La utopía*, de Tomás Moro. Y no resulta arbitrario poner en relación acontecimientos tan heterogéneos como la desaparición de Rafael junto a la rebelión de Lutero, contra la excomunión decretada por León X.»

«En Florencia —continúa Prini—, una nueva generación de artistas, como Iacopo Carrucci (Pontormo) y Giovani Battista di Jacopo (Rosso Fiorontino) y poco más tarde Angiolo Tori (Brenzino), vive tumultuosamente la inquietud del "desencanto" frente a la belleza, la armonía y la serenidad de un arte que había expresado en formas insuperables el sentido de la vida y el ideal educativo de una milagrosa síntesis humanista del espíritu griego y del cristianismo. En realidad, dentro y por debajo de la aparición de esta síntesis se ocultaban ya las raíces de aquella inquietud sólo acentuada por la dureza de una época que ve imponerse cada vez más inexorablemente la prepotencia de lo empírico y de lo irracional en las luchas políticas, en la guerra de los ejércitos extranjeros que perturbaban a Italia, en la ruptura del equilibrio económico y financiero, en la ola de corrupción de las costumbres y de las instituciones que invadió al país. La calma ejemplar del arte clásico del Renacimiento no era más que el velo apolíneo, que más que darle expresión, ocultaba el "lado sombrío" de un mundo que, como dice Eugenio Garin, es "con mayor frecuencia



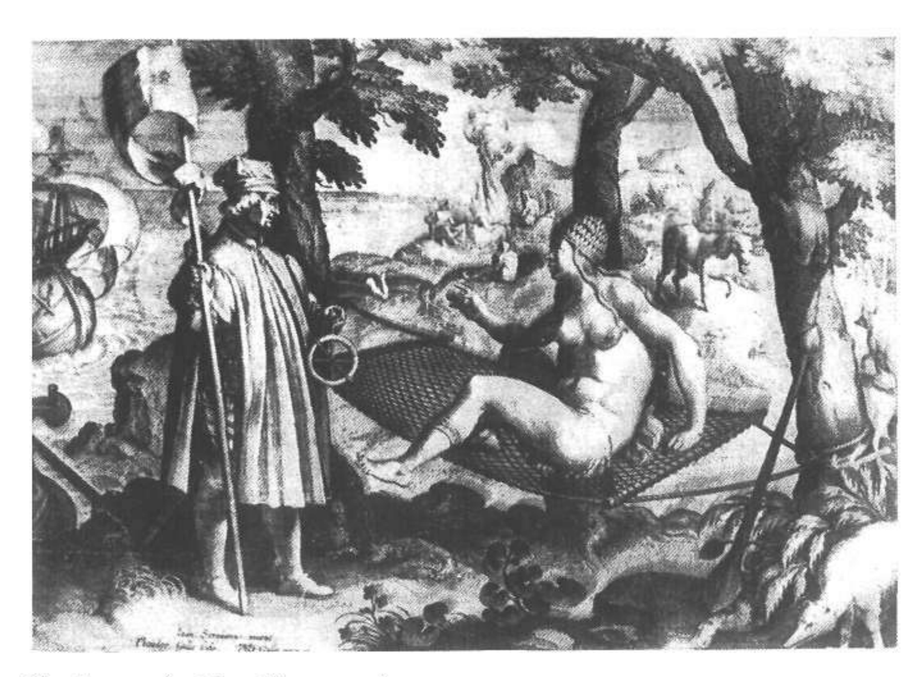
Giorgio Vasari: *Clemente VII y Carlos V*



Benozzo Gozzoli: *Lorenzo el Magnífico*
(fragmento de *El cortejo de los Reyes Magos)*



Sabatelli: *Galileo contemplando las oscilaciones de una lámpara*



Stradanos: *América* (fragmento)

enigmático e inquieto que límpido y armonioso" (E. Garin: *La cultura del Renacimiento,* Bari, 1967, p. 7).»

«El nuevo estilo que se va imponiendo rápidamente en la obra de esa nueva generación de pintores toscanos —sigue Prini—, el llamado "Manierismo", nace precisamente de una aguda consciencia de la *separación* entre el arte y la vida, el ideal y lo real, el espíritu y la materia, el hombre y la naturaleza. No aspira a una síntesis ni opta por uno y otro de los términos de la alternativa, sino que constituye tan sólo la admisión consciente de su irreductible conflictividad. No quiere el arte como expresión de la vida —que sería un modo de serenarla y tranquilizarla— ni huye de esa vida con la invención de puros mundos formales que, en todo caso, vendría a ser algo así como un acto de fe en una síntesis posible. El Manierismo, a través de las mil formas de una representación fantástica, acrobática, imprevisible, problemática y paradójica, es el descubrimiento de la *contingencia de lo real:* una realidad donde la tierra ya no es el centro del mundo, el hombre ya no es el soberano de la tierra y el espíritu ya no es la guía y el control de las pasiones. Lo que hay de vivo en el Manierismo en cuanto a las contradicciones de la vida y a las deformaciones o fragmentaciones, o en los juegos irónicos y caricaturescos del arte, es en definitiva la crisis de "una visión del ser concebido como unidad central" según la expresión de Arnold Hauser; como la relación intrínseca entre una totalidad macrocósmica y una totalidad microcósmica. A la supremacía del *ser,* en la que se basaba la *dignitas hominis* del humanismo renacentista, se sustituyó la supremación de las categorías del *hacer* y del *tener,* lo que en el campo del arte viene a significar el valor del "trabajo que rinde" según las condiciones impuestas por quien hace el encargo y de la *mercancía* según la importancia que se da a la misma en la colección de un amante del arte.»

«Extendiéndose paulatinamente en Italia y en Europa —continúa Prini— en las artes figurativas, en la arquitectura, en la decoración, en la ornamentación, en la literatura, en el teatro y en la filosofía, el Manierismo es un inmenso esfuerzo de reconocimiento de esa *consciencia de la separación* de la que nace y por la que se caracteriza la civilización moderna. En el transcurso del siglo el Manierismo alcanzará su más alta expresión en la pintura del Parmigianino, de Tintoretto, del Greco o del Brueghel, en el teatro de Shakespeare o en la epopeya de Cervantes. Pero a la vida del arte —en el descubrimiento y reconocimiento de aquella "separación"— acompañó inmediatamente en el corazón de la nueva conciencia europea, tanto

el desgarramiento de la fe que supuso la doctrina luterana de la gracia sin merecimiento, como la escandalizante tesis maquiavélica de *la autonomía de la política respecto de la moral, o ya, por último,* la liberación formalizadora de la ciencia matemática respecto de la naturaleza, por obra de Galileo, contra la cultura hermética implicada en los mitos participadores de la magia, de la astrología y de la alquimia.»

La Europa moderna, por lo tanto, surgió —en los últimos ochenta años del siglo XVI y primeros decenios del XVII— de las inmensas fuerzas en lucha que suponían estas divisiones de una «consciencia desdichada», fuerzas que tuvieron en Florencia y en la Toscana del principado mediceo un paradigma lleno de sentido.

Quizá sea éste el hilo conductor de una exposición excepcionalmente rica en temas y propósitos, en la que el mundo del arte se encarna en las relaciones interdisciplinarias de una cultura concreta, y ésta se alimenta de las pasiones y de los contrastes de una intensa vitalidad individual y social.

CONTENIDO Y LOCALIZACION DE LA MUESTRA

En el Palacio Medici-Riccardi se presenta una exposición titulada «El mundo de la escena del príncipe», en la que se presenta en seis secciones el tributo de la cultura de los Médicis al mundo del espectáculo, presentándose modelos, documentos, maquetas, escenografías e incluso una maqueta del antiguo centro de Florencia, que permite seguir el recorrido por las calles de la ciudad en la acogida a la esposa del Gran Duque Fernando I. Comedias del arte, vestuarios, escenografías, demuestran la influencia del teatro florentino en diversos ámbitos de la cultura europea.

En la Biblioteca Lorentina se dedica una muestra al renacer de la ciencia. Entre los numerosísimos documentos, de gran valor para el entendimiento de este proceso, que se presentan, adquieren particular importancia el repertorio de los Códices de Madrid, de Leonardo, recientemente descubiertos. Están también expuestos documentos cartográficos, anatomías, diseños de plantas, instrumentos científicos y autógrafos de Galileo.

El título de una de las secciones más importantes de esta exposición es «La primacía del dibujo». En ella se ofrece el arte florentino del siglo XVI como fruto de una sociedad, de una tradición con raíces antiguas, profundas y vastas, alimentadas por todas las esferas so-

ciales. Es, por lo tanto, la expresión del sentido artístico de una ciudad con independencia del poder político que la potenció. El resultado que se evidencia es una especie de equilibrio, admirable y singular, entre Florencia y los Médicis en el mundo del arte, y ello es debido a que los Médicis, comerciantes de origen, tenían una profunda raíz florentina y popular. La exposición tiene el gran atractivo de revelar el surgimiento del diseño florentino, entendiendo por diseño la adherencia, la medida, el proyecto, el concepto, el control intelectual, base primaria de cualquier arte. Una riquísima documentación sobre dibujos, dibujante y diseño, en la que se estudia también la difusión del diseño florentino en Europa por medio de las artes de estampación. Esta muestra tiene lugar en el Palacio Strozzi.

Otra de las secciones de esta gran exposición de exposiciones tiene lugar en el Instituto y Museo de Historia de la Ciencia y se refiere a la «Astrología, la magia y la alquimia», elementos que tuvieron un positivo valor en todo el Renacimiento, en el que la idea de magia natural mantiene su peso entre las personas doctas y marca su curso en la corte de los papas de la familia de los Médicis y en los países en donde reinaron miembros de la familia.

En Orsanmichele se celebran las presentaciones de dos secciones distintas de este acontecimiento. Por una parte, los libros, las cartas y otras muestras del arte tipográfico, como pueden ser los ex libris, evidencian el desarrollo de la comunicación bajo la rúbrica: «Editoriales y sociedad» y un repertorio de documentos de interés singular, traza la historia de las relaciones entre los Médicis y Europa, entre 1532 y 1609, con dos secciones, una dedicada a las vicisitudes políticas y las actividades diplomáticas y otra, concerniente al comercio marítimo, las instalaciones de las naciones mercantiles extranjeras, la política monetaria y en general todo lo relativo a la corte, el mar y el comercio de los Médicis.

Por último, en la Iglesia de San Stéfano al Ponte se presenta un repertorio de documentos, imágenes, testimonios y objetos sobre la comunidad cristiana florentina y toscana, en la dialéctica religiosa del siglo XVI. El conjunto es realmente impresionante en la variedad de sus aportaciones, testimonios y sobre todo en el facilitar la comprensión de un aspecto poco analizado de la historia de Florencia en la época en que ésta era un gran emporio.

A MANERA DE CONCLUSION

La exposición, en el conjunto de sus diferentes secciones y subsecciones, enfoca el tema propuesto desde multitud de ángulos. Nos

enseña cómo una familia de comerciantes aventureros contribuyó eficazmente al nacimiento de la Europa moderna, a definir una nueva manera de vida, a aquilatar diferentes repertorios de relaciones económicas, sociales y políticas. De qué manera, bajo el gobierno de los Médicis, Florencia definió un estilo propio en la política de las ciudades, dando lugar a un sistema de equilibrio político en el que, como ninguna de las ciudades-estado de la península italiana era capaz de dominar el territorio entero, cada una de ellas, a la vez celosa de su independencia y volcada hacia el exterior, se convierte en el ejemplo de un modo de vida y de cultura, busca su destino fuera de Italia, se abre hacia la India y América y hace posibles las grandes transformaciones que se van a suceder todo a lo largo del siglo XVI y gran parte del XVII.

La muestra es también el testimonio de un fenómeno típicamente renacentista, caracterizado por el hecho de que todas las naciones de Occidente, afectadas por una especie de emulación angustiosa, interrogan e interpretan su pasado aplicándose incluso a los héroes, a las leyendas y a las quimeras, para poder presentar increíbles estirpes genealógicas que puedan glorificar las dinastías reinantes y servir de orgullo de una forma más o menos consciente a los súbditos de los diferentes estamentos.

Otro aspecto que favorece esta iniciativa del Consejo de Europa es la exhibición de un Manierismo clásico frente a una manera de hacer anticlásica, pero también Manierista. De la contemplación de los numerosos cuadros reunidos en las diferentes secciones se llega a la conclusión de que refuerza una certidumbre: la de que el Manierismo no fue ni un estilo, ni una corriente artística determinada, sino un cambio de orientación decisivo en la historia de la cultura figurativa.

Por último, otra de las hermosas lecciones a que da lugar este conjunto de objetos, documentos, datos e ideas que se han movilizado es el de que el torso, fragmento mutilado del pasado, simboliza para el artista y para el hombre cultivado del Renacimiento, obsesionados por la estatuaria antigua y por la anatomía, la fuerza indivisible del individuo. Quizá en esta idea está el más bello símbolo de todos los que ha reavivado la iniciativa del Consejo de Europa. Si algo debemos con carácter esencial al Renacimiento es la concepción del ser humano y de su poder de afirmación. Entre la asamblea de objetos y de obras de arte esta idea llega al espectador de la exposición, lo consolida y lo vigoriza espiritualmente.—*RAUL CHAVARRI (I. C. I. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

EL MOTIVO DE LA FRUSTRACION EN «LA ULTIMA NIEBLA», DE MARIA LUISA BOMBAL

Estimamos oportuno hablar de *La última niebla* por dos razones principales: primero, porque su autora estuvo a punto de obtener el Premio Nacional de Literatura 1976, máximo galardón y reconocimiento que nuestro país (Chile) otorga a quienes han dedicado su vida a este arte y cuyas obras han alcanzado una real y elevada categoría artística; y segundo, porque queremos reafirmar la importancia y trascendencia de su obra, en especial de esta novela, una de las mejores que se han escrito en Chile e Hispanoamérica en el transcurso de este siglo y que marca un hito dentro de la narrativa chilena contemporánea. No olvidemos que María Luisa Bombal nació en 1910 y se ubica, por lo tanto, dentro de la generación neorrealista chilena de 1942, dentro de la cual se destacan también dos grandes poetas: Nicanor Parra y Humberto Díaz Casanueva, ambos ya galardonados con el Premio Nacional de Literatura en 1969 y 1971, respectivamente.

María Luisa Bombal ha escrito sólo dos novelas: *La última niebla* y *La amortajada*, las dos de regular extensión, y algunos cuentos, el último de los cuales *(Trenzas)* ha sido publicado este año. Contrariamente a otros escritores, ello le ha bastado, sin embargo, para imponerse dentro de la literatura chilena y alcanzar una considerable importancia dentro de la de nuestro continente. Casos como el suyo son pocos; en este sentido, y guardando las debidas proporciones, quizá sólo cabría compararla con Juan Rulfo o Ernesto Sábato, dos de los exponentes más notables de la narrativa hispanoamericana actual.

En realidad, querer decir algo nuevo sobre *La última niebla*, conociendo varios de los magníficos estudios que existen sobre ella, es una pretensión que parece destinada al fracaso. Por lo mismo, nuestro intento no aspira tanto a la originalidad, sino más bien a entregar una explicación más detallada de ese aspecto fundamental de la protagonista-narradora que hemos denominado globalmente como «el motivo de la frustración».

Según el Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile, «la técnica de María Luisa Bombal se adscribe a las doctrinas del superrealismo, gusta trascender las fronteras de lo natural, de lo fenoménico, para incursionar por los ámbitos metafísicos de lo onírico o por los estratos de la imaginación o el ensueño. El narrador, en sus obras, pierde los contornos tan definidos con que se nos presenta

en la literatura tradicional, y se difumina en un mundo narrativo de contornos ambiguos» (1).

En efecto, esto explica el título de la novela que tratamos, la simbología de la niebla y su especial manera de conformar el espacio.

En relación a ello, y como una manera de introducirnos al motivo que hemos señalado, anotemos lo que dice Amado Alonso en el prólogo de la obra: «Todo lo que pasa en esta novela pasa dentro de la cabeza y del corazón de una mujer que sueña y ensueña» (2). Justamente, lo que sucede y existe, vale decir, el mundo en su conjunto, está centrado en la persona de la protagonista; ella sostiene su propio cosmos, con una verosimilitud poética a prueba de cualquier racionalidad realista. Más exactamente, es una conciencia que gira en torno de sí misma (sueña y ensueña), lo que le da un hermetismo bastante grande a su universo, aunque al final —dicho sea de paso— hay cierta apertura.

Se trata, por tanto, de un espacio casi totalmente subjetivo, incluso los demás seres están vistos en un instantáneo presente a través de la mirada de la narradora; es decir, vemos, sentimos y nos angustíamos desde el interior de ella en una identificación necesaria y exigida entre personaje y lector.

Sin embargo, su situación en el mundo, o más precisamente dentro de «su» mundo, configura lo que podemos definir y caracterizar como frustración vital. ¿En qué consiste dicha frustración y cuál es su origen? Desde las primeras líneas ya nos enfrentamos a ella, o por lo menos se nos dan sus antecedentes más decidores: se ha casado con su primo Daniel, que acaba de perder a su esposa. Se conocían desde niños, se habían criado juntos, pero ¿se amaban?: «¿Para qué nos casamos», pregunta él. «Por casarnos», responde ella. Esta gratuidad, esta falta de razón y de amor para casarse, determinará su destino posterior. En consecuencia, es este avance-descenso hacia la frustración total el que trataremos de mostrar.

Ella, la innominada protagonista, sabe que Daniel no la ama ni la amará jamás; sabe que él sufre y recuerda sólo a su difunta esposa: «lloró locamente, llamándola, gritándome al oído cosas absurdas que iban dirigidas a ella» (p. 63). Ella lo sabe y lo acepta (por lo menos no lo rechaza) y se deja poseer dejando que él instrumentalice su cuerpo en una seudosuplantación de la mujer muerta. Empieza así la degradación de su propia persona. Esta forma de mediatización in-

---

(1) Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile: *El niño que fue*. Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile. Santiago, junio de 1975.

(2) Bombal, María Luisa: *La última niebla*, prólogo de Amado Alonso, segunda edición, Editorial Nascimento, p. 11. Santiago de Chile, 1941.

dudablemente que ningún ser humano consciente de su dignidad de tal puede aceptarla, menos una mujer. Busca entonces una compensación (en forma inconsciente, por supuesto), algo que la haga realmente feliz, que la haga sentirse amada y amando con pasión y dolor. Surge entonces la aventura amorosa con el amante, al cual se entrega con todo su ser tratando de alcanzar su plenitud como mujer. Al respecto se dice a sí misma en un intento de afirmación vital... de palabra: «Yo existo (para Daniel prácticamente no existía) y soy bella, ¡feliz! Sí. ¡Feliz! La felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil» (p. 38). La aventura no se repite, pero el amante sigue acudiendo a su imaginación, alimentándola, alimentando sus sueños y ensueños, a tal punto que vive como ausente de todo lo que ocurre a su alrededor: «¡Tengo siempre tanto en qué pensar! Ayer tarde, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo» (p. 55).

Como se puede colegir, rápidamente ha ido cayendo en la inautenticidad de la vida. Dicha vida, su vida, sólo se sostiene en la pasión. Y la pasión, para ser despertada, gozada y mantenida, requiere por cierto de un cuerpo joven y esbelto. Allí reside su razón de ser y de existir, pues como dice C. Goic: «Un aspecto fundamental de la necesidad de afirmación del propio ser está radicado en la mujer en la estimación del propio cuerpo, de la propia belleza, juventud y gracia corporales» (3). Por eso, al proyectar su degradada condición al futuro, sostiene, refiriéndose a sus cabellos: «Y antes que pierdan su brillo, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo» (p. 40). Sobreviene, de este modo, el hastío existencial, una mayor conciencia de la rutina diaria, de su repetibilidad insoslayable y de su decadencia física: «Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebate todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol» (p. 47).

El amante, por ende, el adorador de su cuerpo, el dueño y gozador de su carne, tiene un significado muy grande para ella: «Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana» (p. 74). Pero su pasión deviene sólo en recuerdo, mas es un recuerdo que la sostiene aferrada a la vida. De ahí que «si llegara a olvidar, ¿cómo haré, entonces, para vivir?» (p. 73).

Hay una historia de amor paralela a la de ella; se trata de Reina y su amante. La historia de ellos, sus vicisitudes amorosas, son un

(3) Goic, Cedomil: *La novela chilena*. Editorial Universitaria, p. 150. Santiago de Chile, 1970.

contrapunto real y verdadero para su amor, su recuerdo, que no es más que eso y con muy escasas garantías de verdad. Justamente el intento de suicidio de Reina le proporciona la oportunidad de volver a la casa de su amante. Ya han pasado más de diez años y el recuerdo, por lo mismo, se ha resquebrajado bastante en cuanto a su veracidad. Por de pronto, ya ha muerto el único testigo de la visión de su amante sin nombre que emerge en un coche desde la niebla y que luego es tragado por ella: es Andrés, el hijo menor del jardinero, que se ha ahogado en el estanque. No obstante, llega a la casa, incluso al mismo cuarto de su pasión de antaño, y pregunta por el dueño; le informan que ha muerto hace quince años y que era ciego.

Se destruye así la última prueba de la realidad de su amor: todo no ha sido más que un sueño. ¿Para qué seguir viviendo entonces? Ahí surge el resentimiento hacia Reina, de tal manera que hasta siente envidia de verla agonizando y sufriendo en la clínica a causa del intento de suicidio: «Me acometen furiosos deseos de acercarme y sacudirla duramente, preguntándole de qué se queja; ella, que lo ha tenido todo. Amor, vértigo y abandono» (p. 83).

Planteadas así las cosas, no ve sino una sola salida: imitarla, es decir, suicidarse también ella. Trata de dejarse atropellar, pero su marido se lo impide. Luego saca por conclusión: «El suicidio de una mujer casi vieja, qué cosa repugnante e inútil» (p. 84).

Es, como vemos, la frustración completa: como mujer, como esposa, como hembra y amante. Ha consumido su cuerpo (que ella considera como base de su realización y felicidad) añorando un amor que nunca existió. Ha consumido, por consiguiente, su vida en una pasión imaginaria, en una inautenticidad que ha triunfado del todo sobre ella. Ya es demasiado tarde; ya ha entrado a restar los días que le faltan para terminar su existencia. ¿Qué hacer? ¿Suicidarse? Ya lo intentó y además a su edad es «repugnante e inútil». ¿Vivir, vivir verdaderamente ahora? Imposible, se siente «sin valor para vivir» (página 63). ¿Resignarse? Es lo único que cabe, integrarse en forma dolorosamente consciente al sistema de vida ya establecido «para vivir correctamente, para morir correctamente algún día» (p. 85). Como se ve, todas las puertas se han cerrado y «la niebla presta a las cosas una inmovilidad definitiva», lo que de todos modos es ya como un anticipo de la muerte.—*LUIS AGONI MOLINA (Casilla 45, Rancagua. CHILE).*

Sección bibliográfica

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

El simbolismo. Ed. de J. Olivio Jiménez. Taurus, Madrid, 1979.

El volumen que reseñamos se ocupa de una manera rigurosa en la definición del simbolismo y en la determinación de sus textos más preclaros dentro del ámbito de las letras hispanoamericanas.

Todo él, ya desde la introducción, va a ser un tejer y destejer nuestra historia literaria con el fin específico de ir aclarando las notas que definan el simbolismo en las letras hispanoamericanas:

> «Por ello no ha de extrañar que se abra este libro, dedicado a verificar la presencia de aquél en las letras hispánicas con la luminosa página de San Juan de la Cruz, auténtico introductor del simbolismo en nuestras letras».

1. *VALORACIONES GENERALES Y TESTIMONIOS*

A modo de recopilación, en este apartado se recogen aquellos trabajos que, de una u otra forma, inciden en planteamientos generales, es decir, caracterizaciones del simbolismo frente a cualquier otra escuela; así en el sugestivo artículo de Ricardo Gullón, «Simbolismo y Modernismo», anotamos:

> «El simbolismo, más que una escuela, es manera de creación caracterizada por la sugestión y, a veces, por el hermetismo. Con él la poesía se convierte en un modo de penetración en zonas de sombra, que en los modernistas, como primero en los románticos, no son únicamente las de la noche, sino las del sueño, el delirio, el azar y aun la carne (p. 21).

II. *HACIA EL SIMBOLISMO*

Este apartado recoge los trabajos de Bousoño, «Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz», y de Jorge Guillén, «La poética de Bécquer», en un intento de rastrear los presupuestos del simbolismo hispánico, anteriores en el tiempo a la gran eclosión del simbolismo francés. De Guillén anotamos:

> «Bécquer define en general e intenta en su obra la poesía del amor inefable: algo que, en su principio, fue sentimiento, se convierte en recuerdo, después en sueño, y por último en verso, en palabra de sugestión. Partiendo del romanticismo, hénos ya en la atmósfera que anuncia el simbolismo» (p. 106).

III. *EN LA ESTETICA SIMBOLISTA*

En este apartado se analizan con más o menos amplitud poetas de muy variada suerte y entidad, tales como Juan Ramón Jiménez, Julián del Casal, Rubén Darío, Herrera y Reissig y E. González Martínez.

Los estudios en sí inciden en resaltar los aspectos —técnicos y temáticos— que, bajo los auspicios del simbolismo francés, se vislumbran en los poetas estudiados:

> «Nuestro modernismo, años atrás, sólo parecía tomar del simbolismo francés elementos formales; poco a poco, sin advertirlo, hemos penetrado en su ambiente, hemos adoptado su actitud ante los problemas esenciales del arte. Hemos llegado, al fin, a la posición espiritual del simbolismo, acomodándonos al tono lírico que ha dado a la poesía francesa» (p. 180).

IV. *RELACIONES CON EL SIMBOLISMO FRANCES*

El artículo que mejor define el título general del capítulo y, a la vez, lo reasume es el de Gicovate, «La poesía de Juan Ramón Jiménez en el simbolismo». Nótese de paso que entre la melancolía sensual del francés y la melancolía espiritualizada del andaluz hay una cierta diferencia que se va a recalcar en la madurez de Jiménez, al imponer éste su personalidad en la historia:

> «No es que le falte al andaluz la sensualidad exacerbada, satiresca casi, de Verlaine...» (p. 189).

V. *EL SIMBOLO: GENESIS, ESTRUCTURA, SENTIDO*

El apartado V está dedicado al estudio del símbolo en José Martí, Antonio Machado y José María Eguren, para dejar paso al apartado VI, «El simbolismo y la prosa modernista», en donde se estudian las con-

comitancias y divergencias que entre los dos movimientos se dan en las letras hispanas.

Solamente nos queda por decir que todo volumen síntesis no puede ser perfecto, pero dentro de tales limitaciones el presente nos da una idea bastante aproximada sobre el simbolismo y sus implicaciones en el ámbito cultural en el que se mueven las letras hispanoamericanas.—*J. S. L.*

OTERO, CARLOS PEREGRIN: *Evolución y revolución en romance II.* Seix Barral, 1976.

No es tarea fácil entrar en todos los pormenores que el presente estudio plantea, ya que el intento teórico es más ambicioso que práctico. Es decir, el autor del presente estudio intenta esbozar unos contenidos teóricos al amparo de la gramática generativa para sustentar sus presuntas tesis de los romances a partir de la «lengua latina», y todo ello con todo el aparato descriptivo que tal corriente conlleva. Pues bien, el resultado, al menos para nosotros, es muy inferior a lo poco que sobre la materia sabemos tras haber seguido los pasos de Menéndez Pidal y su escuela. No es que regateemos logros, pero la inconmensurable labor de Menéndez Pidal y de su escuela en la datación y fijación de textos, con aciertos y desaciertos, es, hoy por hoy, punto de partida obligatorio para cualquier erudito que encare con rigor el desarrollo de las lenguas romances en la península.

El estudio contiene dos partes perfectamente diferenciadas: I, «Dialectología neolatina», y II, «Diacronía hispana».

Dentro del apartado I estudia los orígenes de los romances, partiendo de los siguientes presupuestos: «Los dialectos romances descienden de la lengua latina por evolución natural de índole "histórica". Pero no todos están dispuestos a admitir que, en ese caso, "lengua latina" quiere decir "lengua latina hablada", y menos aún que esa lengua hablada no puede ser identificada en absoluto con el llamado "latín vulgar". A las diferencias dialectales hay que añadir las diferencias regionales y sociales (más importantes en la lengua hablada que en la escrita, sobre todo en la fonología y en los paradigmas) y las personales o "estilísticas" (más extremas en la "lengua escrita")» (pp. 13 y 14).

El sistema vocálico lo estudia al amparo de las directrices de Klausenburger y propone la siguiente formulación:

$$V_{aten} \longrightarrow along$$

expresión tautológica si «tensidad» y «longitud» son dos nombres para un mismo fenómeno (p. 16). Asimismo sigue la distribución dialectal de la romanía que en su día elaboró Lausberg.

Al hablar de «El sistema acentual» nos ha llamado la atención determinada terminología no usual en España: «Todas las vocales son largas o no largas "por naturaleza". Y todas las sílabas son *ponderosas*...» (p. 28).

Los resultados conseguidos en el apartado dedicado a «Los orígenes del gallego» no son totales, es decir, no profundiza por igual en todos sus aspectos, deteniéndose algo más en el problema de la nasalización.

Menor fortuna tienen las páginas dedicadas a «Los orígenes del español», ya que, aparte de no decirnos nada nuevo —no hay ninguna idea que ya no supiéramos—, adopta un tono poco elegante hacia la persona de Menéndez Pidal: «En lo esencial todo esto casa bien con lo que es posible colegir (con tiempo y no pocas cañas) de *Orígenes del español* (...), aunque no siempre con lo que infiere o proclama el autor» (p. 89).

La parte II está dedicada a la «Diacronía hispana», en donde fija los criterios fonológicos, morfológicos y sintácticos, para adentrarse con más detenimiento en las formas clíticas.

Cierra el estudio, no exento en su conjunto de determinadas originalidades, un apéndice bibliográfico en el que echamos en falta ciertos trabajos que, sin duda alguna, han contribuido a esclarecer el panorama de las lenguas romances en la península: por ejemplo, Menéndez Pidal, D. Alonso, R. Lapesa, A. Zamora Vicente, M. Alvar, entre otros.—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.º izquierda. MADRID-35).*

EL «TIEMPO» EN LA ACTUAL NOVELISTICA HISPANOAMERICANA

El concepto *tiempo* ha sido, desde siempre, una de las preocupaciones del hombre, únicamente relegado en favor del *ser* durante algunos períodos de la Historia. La sucesión de acontecimientos y su duración, con teorías distintas, definidas desde la concepción filosófica griega de la *presencia,* la hebrea basada en el *pasar* o la cristiana del *ahora que no es,* puesto que no se detiene, o del *será que*

no es, puesto que no ha sucedido, hasta la temporalidad de Newton, Leibniz, Kant, Bergson, Husserl o Heidegger, precediendo al concepto revolucionario de Einstein, ha sido analizada dado el objetivo humano de la eternidad. Así, dentro de la narrativa tradicional, el tiempo se proyectaba como línea *categorial*, definido a partir de un «ahora» entre las negaciones consabidas del «ya no» y el «aún no», maduradas por San Agustín, que sabía lo que es el tiempo únicamente cuando no tenía que decirlo.

Pedro Ramírez Molas (1), aunque «lejos de suponer que el tiempo fuese para Cide Hamete un tembloroso y exigente problema», desde la lectura de *La ruta de Don Quijote*, de Azorín, sintiéndose incapacitado para considerar el relato de Hamete como «rollo chino», se adentra en las distorsiones y contorsiones de la temporalidad en la actual narrativa hispanoamericana. Y para ello, tal vez regresando *a la recherche du temps perdu*, enfoca la problemática de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez, aunque la lista «debería alargarse mucho más», por ejemplo, hasta desbrozar el problema de los muertos de Juan Rulfo o los planos temporales de Vargas Llosa.

En el estudio que nos ocupa, Ramírez Molas, tras la lectura del libro de Azorín, llega a la conclusión de que bien pudiera ser que Don Quijote hubiera salido por primera vez en julio de 1614, muriendo, al regresar de su tercera salida, en julio de dicho año; como quiera que Cide Hamete no puntualizó la fecha de la muerte, «bien cabe dentro de lo posible y dentro de lo borgesianamente necesario *que Don Quijote de la Mancha muriera el día de su primera salida.* En tal caso, todo el relato de Cide Hamete no sería otra cosa que un gigantesco instante».

Después de esto, tras el nuevo enfoque de la temporalidad literaria, gracias al esquema roto, Rodríguez Molas se introduce en el proyecto de la doble búsqueda del tiempo en la narración y del tiempo del narrador, más la impuesta: la del tiempo en la lectura y el tiempo del lector. «Nuestra secreta esperanza no se cifra, desde luego, en resolver así de una vez para siempre un problema metafísico. Ya sería mucho si pudiésemos convencernos de la necesidad de replantearlo.»

Borges, calificado como precursor, sin que ello quiera decir que su obra fuera superada por la de quienes le siguen, sino que es poseedor de anticipar un auténtico punto de partida, pues sin haber

---

(1) Pedro Ramírez Molas: *Tiempo y narración*. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1978.

escrito una sola novela prefigura la problemática de la temporalidad en la actual novelística hispanoamericana, es estudiado a través de sus poemas y relatos. «Si entre las obras maestras de la nueva novela hispanoamericana y la producción anterior de Jorge Luis Borges hay, pues, una notable coincidencia en los enfoques múltiples dados al problema del tiempo, Borges será el precursor, por más que la transmisión temática no haya seguido las leyes mendelianas de la herencia.»

Alejo Carpentier se analiza en el capítulo «El tiempo en el relato y el relato en el tiempo». El tiempo, como preocupación temática del escritor cubano, visto a través del prisma diversificado en varias obras, como *Los pasos perdidos, El reino de este mundo* o *El siglo de las luces*, siendo *El rino de este mundo* la obra que aporta el elemento básico de la intuición del instante. Esta «anagnórisis del instante» desemboca en esa «especie de construcción sinfónica en la que tres personajes principales encarnan, respectivamente, un tema masculino, uno femenino y uno neutro», como declarara Carpentier. Así, aunque *El siglo de las luces* no se ocupara del tiempo como problema explícito, Ramírez Molas se interesa por lo masculino, femenino y neutro desde el ángulo del tiempo narrativo; se tienen en cuenta los tiempos verbales desde el punto de vista anterior: «Si toda la novela está escrita en pretérito, el punto de vista temporal parce muy simple. Sin embargo, ya desde las primeras páginas la obra se aparta del molde "la marquesa salió a las cinco". En una magistral modulación de pretéritos, el punto de vista temporal se va armonizando —si no siempre con el modo de ser de cadà protagonista, sí, al menos, con su modo de actuar—, fluctuando de acuerdo con el punto de vista del personaje.»

Cortázar, «Vanidad de creer que comprendemos las obras del tiempo», es analizado en *Rayuela, 62, modelo para armar,* y *El perseguidor.* Es en *El perseguidor* en la narración que más significativamente se impone el tiempo como problema central, y Cortázar «delega en el protagonista su planteamiento». En *Rayuela,* el dinamismo de la instantaneidad sería el nervio del relato, así como en *62, modelo para armar,* Cortázar nos sumerge en una total «saturación de la temporalidad».

Por último, Gabriel García Márquez —«había tanto que hacer en Macondo, que el tiempo apenas alcanzaba»— o «cien años de anticipación». Después de la repulsa contra la novela «rollo chino», que se lee del principio al final, la recreación del vértigo de la lectura. «Hay tanto que leer en *Cien años de soledad,* que un análisis de la temporalidad de la novela jamás podrá erigirse en interpretación de

·la novela.» Desde luego, como bien especifica Ramírez Molas, la bibliografía sobre esta obra es exuberante; ese tiempo que apenas alcanzaba en Macondo ha bastado para hacer correr mucha tinta por los cauces de un «tiempo circular».

Por último, ya en el epílogo del volumen, Ramírez Molas nos dice que si el tiempo lineal no fuese más que una concepción errónea, la rectificación del error bastaría para restablecer el orden. Pero la misión del novelista ya no es la de «enseñar deleitando», y ninguna de las narraciones que aquí hemos analizado nos ha ofrecido una receta infalible para el ingreso en un tiempo nuevo. Antes bien se nos ha privado de la vieja noción del antes-ahora-después como clave universal.—*JUAN QUINTANA (Avda. del Manzanares, 86, 1.º D. MADRID-19).*

VIRIATO DIAZ-PEREZ: *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico.* Imprenta Mossèn Alcover, Palma de Mallorca, 1979, 85 pp.

Acaba de aparecer, como novedad editorial interesante, una tesis leída en la Universidad Central el 27 de noviembre de 1900. Su autor, don Viriato Dáaz-Pérez, filólogo y polígrafo español afincado en Paraguay —donde enseñó humanidades durante más de cincuenta años—, escribió, entre otras obras, *Las piedras de Guayrá, La revolución comunera del Paraguay, El viejo reloj de Runeberg, John Ruskin y sus siete lámparas de la arquitectura, Los eróticos de la antigüedad* y veintiún títulos más, que dan cuenta de la amplitud de su erudición y de la variedad de su cultura. Alumno de don Marcelino Menéndez y Pelayo, de don Nicolás Salmerón y del arabista don Francisco Cordera, Díaz-Pérez participó activamente en la vida intelectual y literaria de Madrid de principios de siglo. Colaboró en *Helios, Juventud, Sophia, Hojas Selectas...*; mantuvo relación epistolar con Valera y *Clarín* y fue un digno compañero menor de la Generación del 98. Su producción —enorme— ha quedado olvidada. Y su nombre nos viene hoy de la mano de una reciente y breve publicación, *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico,* que constituyó, como se ha dicho, el objeto de su tesis de doctorado.

No es éste un texto tan rico en sugerencias como *Del ritmo del lenguaje* (La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975), del profesor García Calvo. Pero sí es, en cierto modo, un no desdeñable precedente. Como éste, también Díaz-Pérez demuestra un conocimiento singular de las

lenguas clásicas (del sánscrito, del griego, del latín), de todas las cuales cita ejemplos, desgraciadamente no siempre bien transcritos o grafiados. Aporta paralelos semíticos e indoeuropeos, aborda cuestiones de la estrofa skáldica *(visa)*, plantea problemas cronológicos relativos al inicio de la versificación y rima castellanas y a los elementos exógenos, que han podido contribuir a su fijación. Se ocupa del ritmo, del metro, de la cesura, de la onomatopeya, de la aliteración y del homoioteleution... Pasa revista a las opiniones sustentadas por Platón, Averroes, Nebrija, El Pinciano, Venini, Tolomés, Díaz Rengifo, Cascales, Hermosilla, Luján, Sinibaldo de Más, etc. Demuestra conocer el pensamiento de Hegel y estar al día (en su día) de las obras de Gräber de Hemsö, Braum, Colebrooke, Haugton, Johnson, Hinard, los hermanos Grimm, Díez, Mas Müller, Hugo Magnus, Havet, etcétera.

Las ideas de don Viriato son, en materia lingüística, las propias de su generación: comparatismo a ultranza, gramática histórica y explicaciones mecanicistas (de carácter físico-psicológico) para aclarar fenómenos fonéticos. «*Hemos estudiado en primer término* —dice en el capítulo dedicado a la conclusión— *la naturaleza del ritmo como exteriorización ordenada y regular del movimiento, como necesidad imprescindible del lenguaje de la poesia y como informando múltiples manifestaciones de la vida cósmica y asimismo de la vida del hombre, en el que hemos visto regula la expresión poética de sus ideas y la manifestación literaria de sus pensamientos.*» Su contenido resulta, en general, anticuado. E igualmente su estilo y su lenguaje, que traducen el retoricismo finisecular, bien aprendido en los manuales de preceptiva literaria. En cambio, el tema de su estudio es, por completo, actual e interesantísimo.

Cierran el libro unas notas adicionales, redactadas por Rodrigo Díaz-Pérez, hijo del autor, y una breve noticia sobre algunos de los autores citados en la tesis. El presente opúsculo —en cuya publicación hay que lamentar ciertos descuidos, como el de algún error tipográfico en la reproducción de los vocablos griegos y falta de exactitud ortográfica en los títulos alemanes citados en su versión original— nos informa del quehacer intelectual y filológico de un notable erudito español del otro lado del Atlántico.—*JAIME SILES (Plaza de la Reina, 3, 6.º A. SALAMANCA).*

EL RASTRO DE LA DESGRACIA

«All that we see or seem.
Is but a dream
within a dream.»
Edgar Allan Poe.

Si al hablar de los más grandes novelistas de lengua española actuales se pudiera distinguir los problemas estéticos de los existenciales, deberíamos decir que Juan Carlos Onetti experimenta estos últimos de manera más intensa y desgarrada. Dicho esto con respecto al conjunto de su obra, hay que destacar la innovación lingüístico-narrativa que propone al lector en su última novela (1) y que, sin duda, merecería un detallado estudio.

En cuanto a la anécdota ha llamado la atención de la crítica la aparente resolución de incendiar Santa María por parte de su creador. Si bien resulta desconcertante la supuesta desaparición de un ámbito mítico tan importante, no hay duda que lo que más nos interesa es la concepción de vida que se trasunta en la delineación de los personajes y su desarrollo. La concepción de vida de Onetti es en realidad su concepción de muerte; no porque sea éste un tema angustiosamente presente en su obra, sino precisamente porque dibuja una especie de rastro de frustración, de inevitable desgracia que van siguiendo sus personajes. Estos ostentan una resignación en cuanto a límites se refiere muy definidas, pero que, sobre todo en esta novela, es acompañada por una cierta inquietud vital. Así vemos que el pesimismo de Onetti no es total, pero a cualquier veleidad de arraigo o perdurabilidad impone el juicio del Eclesiastés: «vanidad y caza de viento».

La provocación del pesimista es su aseveración. Afirma la inanidad, el absurdo, la desesperación. La negación necesita casi de la misma fe que la afirmación: el pesimista *ya* no tiene dudas. Aunque generalmente se identifica fe y progreso, movimiento, búsqueda, tal vez todo lo que la fe tiene de certidumbre lo necesita —y lo tiene— quien no alberga esperanza. Esa identificación entre fe y Supremo Bien y Esperanza, que proviene de la mitología cristiana —por eso para Kierkegaard el peor pecado es la desesperación—, es rota por Medina, protagonista de *Dejemos hablar al viento:* «Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción, a la injusticia, al mal.»

La valentía de Juan Carlos Onetti reside no sólo en arremeter con-

(1) Juan Carlos Onetti: *Dejemos hablar al viento:* Ed. Bruguera, 1979.

tra un rasgo del trasfondo religioso de nuestra civilización, sino también en proclamar la duda, afirmar la búsqueda, atravesar una y otra vez los fracasos.

La acción de los personajes de esta novela carece de cualquier espectacularidad; ni siquiera las muertes finales, aunque con valores referenciales muy diferentes respecto de Medina, sobrepasan dentro de la narración el carácter de datos necesarios para conformar su historia. Esto puede llevar a algunos lectores a creer que en *Dejemos hablar al viento* no pasa nada, que todo queda envuelto en neblinosas sensaciones de desolación y frustradas aspiraciones. Pero basta relacionar los breves y obsesivos actos de y en torno a Medina para comprobar la metáfora de la búsqueda e insatisfacción humanas.

EN BUSCA DEL SUEÑO PERDIDO

Medina-pintor busca incansablemente algo que «puede compensar el resto de una vida»: «la altura y el color de la ola perfecta e irrepetible». Y a pesar de su lucidez acerca de la imposibilidad de tal visión, sigue buscando y, mientras tanto, halla otras cosas: una o varias mujeres, un posible hijo, la fuerza y necesidad de su imaginación. Tal vez recién cuando se convenza de la inutilidad de caminar por la playa «mirando hacia la derecha y esperando encontrar», entonces indagará dónde puede hallar lo que lo lleve a pintar el cuadro: en sí mismo, en su íntima creatividad. Y será cuando esté en Santa María —luego de atender el consejo de Larsen, «fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos»—, pero también cuando esté a punto de acabar con esa soñada ciudad será entonces que sabemos que ha pintado un cuadro «que representaba una ola gigantesca, hecha toda con pedazos de blancura diferente. Blancura de papel, de leche, de piel».

Medina-sanmariano ocupa su exilio de Lavanda en tratar de recobrar la abandonada Santa María. La busca en la complicidad del despreciado pero necesitado Quinteros, o de Mr. Wright, bebedor de una añorada caña. La busca a golpes de memoria sensitiva, el olor de la resina, la bosta, la Morgue o «el pasto en el alba». Pero, sobre todo, intenta descubrir indicios, un camino para regresar, por ejemplo, a través de esa misteriosa parejita de ancianos que venden yuyos y arreglan instrumentos musicales, cerca del cementerio, que se defienden mutuamente de la muerte y que dentro de su dulzura representan una atroz burla para su ansiedad, pues nada tienen que ver con el retorno.

Un Medina-padre que busca reconocerse en el hijo, salvarse, pero también vengarse. A pesar del *ritornello*, «no he querido a nadie», Seoane será centro de la afectividad de Medina, única instancia de identificación, que fracasa por ser un *doble* extremado, una exasperación de Medina: más puro y más desesperanzado, más arraigado a los seres y menos a los lugares. La mejor y desaprovechada oportunidad para que Medina «hiciera de Dios», ambición oculta de todo hombre y que sólo este cínico ciudadano-recreador de Santa María, revoltoso contra Dios-Brausen, se atreve a proclamar.

Medina-amante intenta olvidar en el amor, por breves momentos, la certidumbre que acosa al ser humano, la ineludible condena a muerte. Tal vez sea el intento más desesperado, más inmediatamente fracasado. La conciencia de la frustración conlleva la degradación del vínculo, el descubrimiento de la mentira, la fealdad y también el descarnado paso del tiempo que muestra de nuevo la inutilidad de todo esfuerzo. Con Gurisa —historia llena de candor y perversión, como es ella haciendo el amor— intentó realizar la ilusión del pecado de lujuria, «único camino para lo absoluto, lo eterno y la pequeña creencia en la comunicación verdadera». Aunque efímera, esa comunicación existe, el encuentro de los cuerpos aparta la soledad y la angustia, si hay alguna clase de amor. Pero Medina, sólo en algunos momentos con Gurisa, sintió esa falsa pero consoladora sensación que experimentan los amantes: ser una sola persona. Más allá del fracaso intrínseco a la búsqueda, hay la desconfianza, la exigencia que tiene Medina. Desconfianza acerca de la sinceridad de la mujer; exigencia de pureza, mitificación de la niñez.

«LA VIDA Y SU ENVES»

La clausura de la posibilidad, por el motivo que sea, extrañamente aplaca la insatisfacción de Medina. La ola, Santa María, la mujer amada, cobrarán *realidad* a través de los perfectos vehículos del recuerdo o la imaginación. Aquí el amor perfecto será el de Teresa, la amada muerta, más perfecto aún en el sueño que en la vigilia.

Estas cuatro líneas del personaje, paralelas por abstracción, se entrecruzan, confundiéndose, anulándose mutuamente, y reapareciendo, pues, en definitiva, son las que sostienen el equilibrio narrativo de la novela. No es un entramado que responda a una concepción ideológica clara, sino a la acción de la afectividad, la imaginación y la sensualidad ejercida sobre la inteligencia. Juan Carlos Onetti no es un escritor marxista que quiera mostrar la transformación de las

relaciones entre los hombres, ni un escritor freudiano que quiera explicarlas, ni uno cristiano que quiera sobreponerles la relación con la divinidad. Juan Carlos Onetti cree —como su personaje Jorge Malabia en *Juntacadáveres*— en «las vidas breves y los adioses» que componen la existencia de los hombres.

Para Octavio Paz la novela es «una pregunta acerca de la realidad de la realidad» (2). Pero *Dejemos hablar al viento* busca menos alcanzar el estatuto de la realidad que poner en claro sus diversas formas, donde los personajes desarrollan toda la riquísima ambigüedad de su entorno. En este punto es cuando surgen las mejores complejidades de la novela. El autor no intenta —más bien rechaza horrorizado— *reflejar* el mundo tal cual es. El lector es situado en una especie de distanciamiento estético dirigido. Se trata de un libro, y por eso Díaz Grey —personaje-testigo privilegiado por su autor, pues aparece en *La vida breve, El astillero, Juntacadáveres* y varios cuentos— puede decir: «hace de esto muchas páginas...».

Una característica de casi toda la obra de Onetti generalmente señalada es el *retorno* de personajes. Centrales como el mencionado Díaz Grey y Larsen, o periféricos como «el Colorado», la recurrencia resulta menos lineal y más claramente conformadora de un mito —el de Santa María— que la de Balzac, ilustre antecedente frecuentemente citado. Por lo menos once personajes de sus libros anteriores aparecen o son nombrados en *Dejemos hablar al viento* como marca de un pasado literario que forma parte con toda naturalidad de la novela presente.

EL MITO NO MUERE

Pasado y presente tienen nombres: *La vida breve, La casa en la arena, El astillero, El álbum, Juntacadáveres* y más. Tienen lenguajes diferenciados y estructuras narrativas individualizadoras. El pasado que corresponde a *Dejemos hablar al viento* —dejando de lado el antecedente amplio que sería cada línea escrita por Onetti— es un mito: la mágica y terrena Santa María, lugar del fundamental y descarnado encuentro del hombre con su ser, con su duda y desamparo. Ese lugar, al mismo tiempo único y universal, puede ser sustento tanto de una estructura simbólica perfecta como *El astillero,* como de la desgarrada historia de un artista fracasado, Larsen-Juntacadáveres, en busca del *prostíbulo perfecto.*

Pero Santa María es mucho más que un lugar. Antes que las defi-

(2) Octavio Paz: *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica, 1956.

niciones antropológicas recordemos lo que dice un gran poeta, Cesare Pavese, acerca del mito, es «esa imagen interior extática, embrional, grávida de posibles desarrollos». *Dejemos hablar al viento* es uno, el último de los «posibles desarrollos». Digo el último en sentido cronológico, no porque esté convencida de la clausura del mito. El incendio de la ciudad es cuidadosamente insinuado. Onetti no caería en el tópico de su descripción, y desde el punto de vista de la novela constituye un cierre claro. Sin embargo, el mito nunca coincide exactamente con uno de sus desarrollos, y latentes quedan otras posibilidades que podrán o no ser elaboradas por el escritor. Por otra parte, y volviendo a mis afirmaciones del principio, Juan Carlos Onetti nunca llega a la negación total, a la extinción o, por lo menos, se reserva el derecho a la esperanza que él puede materializar. Ni siquiera la muerte —vista como límite ineluctable en lo existencial— afecta definitivamente a sus personajes; la prueba la tenemos en esta novela cuando vemos aparecer a Larsen matando los gusanos que le resbalan de la nariz, y eso a pesar de que «murió de pulmonía en El Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero», según rezan las líneas finales de *El astillero.* ¿Un Larsen resurrecto? ¿Un fantasma? ¿El fruto de la ensoñación de Medina que de inmediato se inventará una realidad en Santa María? No importa; Onetti asume su carácter demiúrgico y no da explicaciones. En el cuento *Presencia,* publicado antes que *Dejemos hablar al viento* (3), pero que transcurre en una Santa María posterior a la novela, la ciudad se insinúa al mismo tiempo reconstruida y bajo una tiranía. El mito no muere.

INVITACION AL VIAJE

Volvamos al problema de la realidad. Marcuse dice que «la verdad del arte reside en su capacidad de quebrar el monopolio de la realidad establecida (es decir, de los que la han establecido) y de *definir* lo que es *real.* Es en esta ruptura, que es obra de la forma estética, que el mundo ficticio del arte se revela como la verdadera realidad» (4). Si bien el contexto de esta cita se refiere al potencial político del arte —tema que no está en la conciencia de Onetti, aunque esto no quiere decir que no esté implícito en la obra—, las palabras de Marcuse nos sirven de punto de partida para observar el tratamiento de la realidad por parte del novelista uruguayo.

---

(3) *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 339, septiembre de 1978.

(4) Citado por Ricardo Campa en: «La idea del poder en la literatura latinoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 357.

Ya vimos cómo se parte de una realidad *literaria:* «aquí no tratamos de cuadros; apenas de un libro, una historia». Se elimina el correlato objetivo en sentido estricto y, en cambio, se elaboran otros niveles textuales más o menos fragmentarios que reintroducen el tema de apariencia y realidad, aunque no de un modo conflictivo. Medina, además de ser personaje de la novela, hace uso de su imaginación y de su memoria. Puede llegar ya no a crear situaciones y personajes, sino a reinventarse a sí mismo, y de ahí en adelante, un futuro, historias, vida y muerte de los seres que lo rodean. No es una sospecha caprichosa pensar que la segunda parte de la novela es una narración de segundo grado, que se elabora desde una escena de la primera parte: el diálogo entre Larsen y Medina, a partir del pedazo de página de un libro, «uno de esos que los muertos de frío de por allá llaman los libros sagrados», al decir de Larsen, y que es ni más ni menos que el relato fundacional de Santa María en *La vida breve.*

Más allá de la indudable omnipotencia que se atribuye el escritor, aquel a quien le gusta dibujar cuidadosamente las letras cuando escribe su obra, la función del narrador se traslada alternativamente de un «yo» a un «él», siendo este último supuestamente igual al primero, aunque creado por él. La narración va elaborándose desde adentro; las leyes que la rigen son también endógenas, lo cual por momentos es motivo de complejidad en la lectura, puesto que no se puede aplicar a la novela esquemas de análisis preconcebidos. Como simple anotación diré que si toda hermenéutica es siempre exterior al texto, en este caso más que nunca deberá programarse a partir de él.

Las proposiciones del «ser» y el «parecer» son múltiples y cambiantes, con lo que se acentúa la polisemia del texto, como, por ejemplo, en las escenas que conducen a la venta de los cuadros de Medina, donde no sólo aparecen diferentes puntos de vista, sino también los cambios en alguno de ellos que implican transformaciones en los sujetos y en los objetos. Las cosas pueden ser de cierta manera «o no», disyunción que constantemente está dando la ambigüedad del mundo y también una cierta indiferencia moral de Medina.

El ejercicio obsesivo del recuerdo o la anhelada fe de lo imaginario puede tener un valor de búsqueda o de retorno, pero en esta novela también pueden ser originadas por la superstición de que «un ciego movimiento perpetuo puede fatigar a la desgracia», como aparecía en *El astillero.* Del punto de vista estructural, memoria e imaginación sirven para interponer planos plurivalentes en la cotidianeidad inequívocamente sórdida o por lo menos inane. Por eso Medina puede sentir en Lavanda que «la vida no era una dicha o una desgracia, era la cosa

de todos los días, lo que llegaba o no». Y luego en su soñada Santa María le diría a Seoane: «Y vivir es también una cosa buena; la única posibilidad además».

El espacio de *Dejemos hablar al viento* está acotado por diferentes voces. En primer lugar está el imposible diálogo de Medina con la mayoría de los personajes, de entre los que se destacan Larsen, responsable de una segunda vida para Medina, y el testigo excepcional, Díaz Grey. También hay que atender a un diálogo no personificado, contrapunto de textos, voces viejas y nuevas. En efecto, la narración está pautada por textos extraídos del *corpus* onettiano, que pueden pasar inadvertidos para el lector distraído o desconocedor del resto de la obra de Onetti. Pero si se captan, componen un entorno extremadamente significativo —junto al retorno de personajes— para la nueva narración. No puede ser casualidad que en la novela que concluye con la destrucción de Santa María, esas alusiones provengan en su mayoría de *La vida breve*, novela donde nació la ciudad. Todas las voces van callando, aún la de ese hombre vestido de negro que aparece cerca del final y cuya descripción —en un texto también de *La vida breve*— corresponde a un personaje de aquella novela llamado Onetti. Es el momento en que sólo debe oírse al viento, que guiará las llamas que destruyan a Santa María. Por debajo quedan muertos, una mujer desnuda durmiendo, un hombre con un revólver.

UN LIBRO CON DOS PAGINAS IGUALES

El lenguaje de esta novela supone una modulación expresiva muy singular con respecto a las obras anteriores del mismo Onetti. Las descripciones no discursivas, sino construidas a través de imágenes superpuestas; la tergiversación de los tiempos verbales como manera de expresar la ambigüedad del decurso narrativo; la tersura lírica dada por el equilibrio de las pausas y la tensión de los monólogos interiores son elementos suficientemente significativos como para merecer un análisis detenido. La falta de espacio me lleva a centrarme en dos capítulos muy peculiares, aunque no sólo lingüísticamente.

Los capítulos XIII y XXXI —uno en cada parte de la novela— se llaman del mismo modo: «El camino».

En diecisiete y dieciocho líneas, respectivamente, se desarrolla una escena idéntica que, sin embargo, presenta catorce variaciones semánticas puntuales y algunos leves cambios sintácticos. Con respecto a la narración central se introducen como cuñas asépticas,

como disquisiciones de un narrador omnisapiente que nada tiene que ver con el «yo» de la primera parte, ni con el narrador objetivo, pero parcializado de la segunda.

Por sobre la peripecia más o menos verosímil de los personajes que puede aludir al accionar de algunos o muchos hombres, estos comentarios constituyen el juicio paradojalmente más desapasionado y más tierno que se pueda hacer sobre el ser humano, su fatal, trabajoso «camino» hacia el «pozo/hoyo» que lo espera «sin verdadera esperanza ni interés». A la genial precisión del escritor se une la profunda y amarga reflexión del hombre. Aquí lirismo y lucidez van juntos.

La captación de la escena parece instantánea y, sin embargo, la impresión más profunda y definitiva es la de temporalidad. «Ellos» avanzaban hacia el final, y su inocencia transforma en patéticos los gestos, planes, discusiones o recuerdos que vayan esbozando. De nada sirve su ciega actividad: el tiempo lo consume todo y aun hace inútiles las distinciones entre idealistas y abyectos, entre solidaridad y solipsismo, todos hablan del futuro y recuerdan, todos *avanzan.* Como una advertencia sin destinatario, como una fría comprobación aparece esta página repetida recordándonos aquella escena, asimismo, «del camino», en *El discreto encanto de la burguesía.* También entonces Buñuel, como Onetti, oponía reiteradamente el absurdo de la vida a la engañosa actividad de los hombres.

En la novela, estos capítulos cumplen claramente dos funciones. La primera consiste en alejar nuevamente la verosimilitud de la ficción, esto es literatura y estas reflexiones presumiblemente corresponden a un plano diferente —y superior— al de los sujetos de la ficción.

En segundo lugar, estos textos tienen una importancia fundamental para la sintaxis narrativa de la novela, o sea, un valor relacional para con las diferentes partes del libro; pero también proporcionan tal vez el momento de mayor cercanía entre el punto de vista filosófico del autor y el *corpus* de ideas que trasunta la acción de la novela. Y sin duda dan la clave de la inmovilidad y el silencio final, de esa especie de autoinhibición del hombre ante el «siempre decepcionante final de la aventura». Ocurrirá entonces la única aproximación posible a lo intemporal, la que eligen las palabras de Ezra Pound:

«Do not move
Let the wind speak
That is paradise»

HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID-8).

ALGUNAS PRECISIONES SOBRE LA NOVELA EN ANDRES SOREL

Efectivamente: «Un hombre llega a la playa gaditana de Conil. Procede de una ciudad llamada Melville, en el mar de Castilla. Es un hombre envejecido, cansado. Va a morir, por voluntad propia.» Y ese hombre cuenta su vida, entronca su vida en la conciencia del tiempo, desde el exilio de París, desde la militancia, desde su vida-peregrinación entre Segovia y Praga, los castillos dejados atrás entre hilos de sueños, fundidos en las páginas de aquella memoria cada vez más lejana, aquel otro libro de la historia reciente, la vivencia colectiva de la marginación. Efectivamente, Andrés Sorel procede de Melville, procede además del anterior eslabón en el examen del ayer, desnudamiento progresivo de una historia iniciada en su anterior *Discurso de la política y el sexo* (1), punto de arranque en la regresión al tiempo perdido y proceso hacia una escritura deletreada en el camino, entre Castilla y el mar...

Conocer de cerca el proceso de una obra, sin haber visto siquiera una página, una sola referencia a la misma; conocer o ver latir la letra menuda entre cañas, chapuzones, mesas de bar o estación de tren, frecuentemente compartidos, no son elementos idóneos para el distanciamiento preciso de la crítica. Se trata, pues, de intentar jugar el juego en estas breves notas comparativas, aproximarnos a algunos aspectos del autor y su obra.

En otra ocasión y también sobre este autor (2) planteábamos algunos puntos relativos a la cuestión genérica, el tema de la novela y sus límites. Sin duda, la historia literaria lo es principalmente de sus géneros, de las obras más significativas que los constituyen, al tiempo que éstos se inscriben diacrónicamente, y a través de ellas, en el principio de autorrenovación normativa propio de las artes. Entre los límites de una concepción tradicional de novela existen amplios márgenes, cada vez más extensos, que precisarían nuevas delimitaciones de aplicación crítica, si bien es en todo caso secundaria la catalogación genérica de una obra o, al menos, ello no incide en su valoración literaria.

Ya en la anterior novela de Sorel, diversas reseñas centraron su atención en valores contenidistas, situándola como memoria novelada de un tiempo reciente, análisis de un determinado período histórico o fruto de él, resumen o proceso de vivencias personales, anecdotario

(1) Andrés Sorel: *Discurso de la política y el sexo*. Zero. Madrid, 1978.

(2) Rafael de Cózar: «Andrés Sorel: Novela y catarsis», en revista *Ozono* núm. 35, septiembre de 1978, pp. 44-45.

de una marginación más o menos biográfica. A pesar, sin embargo, de aquella catarsis-desnudamiento, a pesar de la auténtica cosmología de hechos sucedidos, fácilmente identificables unos, relacionables otros en el inmediato contexto sociológico de nuestra historia, no era aquello lo que, en nuestra opinión, definía positivamente la obra. Por encima de la significación documental, de su condición de epifenómeno de una época o situación concreta, se encuentra, pensamos, la significación estética, la «dimensión renovadora en la fuerza y búsqueda de un lenguaje en progresión, en desarrollo» (3). Es éste el sentido en el que una obra representa su tiempo, corresponde a su «modernidad». Es ésta la dimensión en que, por encima de su valoración, situábamos nosotros el texto. La introspección como entrada a un proceso más allá del propio discurso vital. Novela como realidad a su vez, o mejor, realidad hecha novela y, por tanto, abandonando sus referentes para ser arte, para ser literatura. La vivencia se transforma así en materia literaria y en ello la obra adquiere su sentido como tal. No dudamos de que esos referentes tendrán su interés para una sociología de la literatura, estudios psicocríticos, biográficos o documento más o menos válido para nuestro anterior momento histórico, sentido por el que la novela conectaba la crisis personal con esa colectiva y social de nuestro espacio y tiempo concretos, sin dejar por ello de ser novela.

Si incluimos ahora la bibliografía del autor en un momentáneo comparatismo, resultará tal vez evidente una determinada progresión desde aquella primera novela, *Free on board Carolina* (4), o las *Crónicas de amor y muerte* (5), y a través de una abundante bibliografía, ensayos, introducciones críticas, trabajos de tipo sociopolítico hasta la novela *Discurso de la política y el sexo* (6), o la más reciente, *El perro castellano* (7). En esta cadena, de eslabones más o menos implicados entre sí, podría encontrarse una cierta correspondencia en el campo vital desde la inicial militancia política en un sentido más estricto, los años de Sorel como consejero cultural de la embajada de Cuba, su labor cultural en prensa y revistas del partido comunista, la etapa parisiense y el posterior abandono del partido hasta el inicio en solitario de una expresión propia en el campo de la revolución cultural, etapa difícil y de explicable desgaste como conferenciante a lo ancho de nuestra geografía, desde pequeños círculos culturales

---

(3) Véase nota 2.
(4) Andrés Sorel: *Free on board Carolina*. Ed. de Centro. Madrid.
(5) Andrés Sorel: *Crónicas de amor y muerte* (relatos). Ed. ZYX. Madrid.
(6) *Op. cit.*, nota 1.
(7) Andrés Sorel: *El Perro castellano*. Legasa literaria. Madrid. 1979.

de barrio, ambientes rurales o universitarios y una itinerante labor de articulista como precario medio de subsistencia.

Las dos últimas obras se integran genéticamente en la angustia de la introspección o manifiestan, al menos, estadíos avanzados de un mayor encuentro con la creación estética, cada vez más como autocrítica y negación. En ellas, quizá, y también en un sentido progresivo, podría delimitarse la aceleración al encuentro con el lenguaje, adelgazándose entonces el privilegio de la «historia», disolución ahora de la realidad referencial en imágenes, sueños, visiones liberadas.

Sin implicar criterios de valoración, efectivamente un texto literario, en cuanto obra estética, se define por la realidad creada y no por su mayor o menor adecuación al referente externo. Genéticamente admitimos la materia referencial en tanto que de élla procede la literatura, incluso en el caso del monólogo interior o la visión surreal; pero una vez creada la obra, su realidad no es otra que ella misma, independizándose del mundo de que procede y a pesar de sus correspondencias. En esto difiere esencialmente la creación del ensayo, verosimilitud frente a hipótesis de verdad y a pesar de los posibles «momentos estéticos», más o menos visibles en cualquier texto no creativo o de ficción. Si la anterior obra de Sorel caminaba más en la línea testimonial, el ensayo y análisis de determinadas coordenadas de nuestro contexto histórico y social, en las dos últimas, pensamos, se ofrece un punto de partida basado en la síntesis vital del personaje-autor y no por ello en el marco de la biografía. No se trata, pues, de un nuevo «título que novela nuestra historia reciente» o «memoria novelada», como frecuentemente se ha dicho, sino obra plenamente de creación, en la que son detectables elementos más o menos abundantes del presente en que se escribe, algo factible generalmente en cualquier producto de cultura. Por otro lado, si una obra podemos cualificarla como producto estético, los ejes referenciales son un elemento más que contribuye a su difusión y aceptación en un momento concreto, pero no constituyentes de su condición estética. La historicidad padecida por el protagonista del *Discurso*, desglosada en el eje de la doble militancia, política y amorosa, se convierte no tanto en herencia deleznable como en realidad de un sueño imposible, historia no individual, sino plenamente colectiva, de la que el protagonista no es sino representante.

Ya Pablo del Barco señalaba en torno a este libro (8), y en relación con la *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Semprún, un mayor carácter de narrador o crítico de la realidad histórica en este último,

(8) Pablo del Barco: «Literatura de la recuperación», en revista *Camp de L'Arpa* núm. 62, abril 1979.

frente a la posición de Sorel como crítico incesante de su realidad personal: desde la vivencia a la autocrítica en los pilares implicados entre sí del discurso político y amoroso. La desilusión o la amargura son tal vez proyección de algo anterior y posterior a la escritura, una vez acabado el libro, fuera de él y como epílogo de la catarsis y del desnudamiento.

Una vez delimitados esos elementos referenciales que implican mutuamente realidad y ficción, podemos centrar en el lenguaje nuestra hipótesis de progresión esencial en la obra de Sorel. Es así en esta novela donde la liberación de los esquemas anteriores se produce abriendo paso hacia una nueva dimensión poética que confirma *El perro castellano.* Ya en la novela anterior y en esta última, el lenguaje adquiere su peso específico como coagulante de la historia, especialmente en la expresión del amor. El léxico, la ruptura del sintagma, la impaciencia a borbotones encadenando en un rito mágico los actos de amor, la entrega desnuda, sin encubrimientos, en una especie de suicidio emocional, nombrado más que descrito, convierten muchos párrafos en auténticos poemas eróticos; personajes a los que pareciera les falta tiempo de vivir, momentos en los que es fácil olvidar el proceso de la historia, perderse en la cadena de imágenes, visiones o sueños incorporados a ella sin derecho.

Y no se trata de afirmarlo. El devenir caótico de nuestro tiempo se traduce, se evidencia a través del elemento esencial de la escritura. Aquí podríamos hacer incidir la frecuente ausencia de modernidad en la narrativa española contemporánea, producto más de la deuda a los esquemas y estructura de la novela decimonónica que de las constantes culturales en que se produce. La velocidad, la simultaneidad espacial, la ruptura cronológica, el concepto general de *collage* o una atención especial al lenguaje no ya como mero soporte de la historia, caracterizan en cierto sentido a la narrativa iberoamericana y explican, entre otras razones, su papel predominante en el género. Tal vez esto lleva a situar como experiencias insólitas y aisladas la labor de no pocos narradores españoles, prejuzgados por esa misma generalización crítica de «antimodernidad» y diluidos o alejados de un mayor público también por razones de economía editorial. Tal vez es esto también lo que sitúa estas y otras obras en línea de ruptura con el lenguaje rutinario, arcaizante, del pasado inmediato, o frente a un concepto de novela eminentemente contenidista y sin que ello implique una mayor valoración. No parece, efectivamente, que las experiencias de un Joyce, Beckett, Kafka, por citar sólo algunas líneas, hayan tenido el reflejo esperable en la creación española, así como también parece que la experiencia de Valle Inclán hubiera sido

más productiva en el nuevo continente que en nuestro país, con las contadas excepciones. Ese cierto arcaísmo de la novela realista que aún se respira con relativa abundancia, la posición omnisciente y dirigente de un autor que se pretende observador objetivo y fuera de su obra, sin que esto implique de nuevo juicios de valor, contrasta con la aceptación de un pleno subjetivismo y con el acento marcadamente individualista de nuestro tiempo, así como se exige y permite una mayor implicación del lector en la obra. No pretendemos, sin embargo, cualificar una obra por su mayor o menor dependencia de la tradición novelística, ni implicar de algún modo infravaloración de estas líneas frente a las más innovadoras. No es su reaccionarismo o vanguardismo lo que significa positivamente un objeto estético que se inscribe además en el contexto de la convención cultural, pero ello lo delimita al mismo en posiciones más o menos encontradas, influye sin duda en su aceptación. Aún resulta polémica la aceptación en nuestro país y a niveles muy generales de la novela «sin historia» (en la que no es ella el constituyente esencial) o la ruptura de la linealidad argumental. No parecen tampoco tener demasiada aceptación las experiencias narrativas (por ejemplo, de un autor como J. Leyva) ni es frecuente el tratamiento de temas como el amor en su pura desnudez erótica. Incluimos además bajo este término, en no muchas antologías, composiciones raras veces considerables como tales, a no ser por el mero hecho de tratarse el tema amoroso. Todo ello contribuye aún más a significar un tanto como «excepción» obras como las que analizamos.

Si las últimas novelas de Sorel suponen el inicio de una nueva etapa en su obra, entre ambas se insinúa igualmente un progresivo aumento en la tensión del lenguaje sobre la implicación referencial, producto tal vez de una progresión en la evolución de conciencia.

«A través de meses de vergüenza y humillación he llegado a una inmensa soledad. Ya no busco ayuda del mundo exterior. Vivo sólo en el tumulto de mis propios temores. Ahogado en mis propios fantasmas, espero que suba la marea y me ahogue» (9). Perteneciendo este texto a la primera novela, podría atribuirse al personaje de la segunda: el hombre que procede de la soledad y llega al mar desde la ciudad de Melville, desde Bretón, desde Castilla, desde el desengaño, desde Hèrman Melville o del epílogo inscrito en la anterior narración. Un pueblo del sur, Conil, es ahora escenario del encuentro, el mar como personaje en el que el Perro se diluye como último eslabón de su existencia: «Oía el mar, pero no podía verlo. Le sentía como

---

(9) Andrés Sorel: *Discurso de la política y el sexo*, op. cit., p. 45.

un ser viviente sin cerebro, gritante a mi espalda, mientras por los alfombrados suelos plenos de helechos, líquenes y musgos, se arrastraban seres viscosos, chapoteantes, cuya presencia corpórea era plana y transparente, inasible, con ojos movientes y acuosos, vegetales, tentáculos que al tocarme producían un contacto frío y gelatinoso, más presentido que medible.

La luna ahora rodaba vertiginosamente en el cielo, dando vueltas sobre sí misma, en una fantástica rueda loca y lechosa. Conseguí girar en dirección contraria a la que hasta allí me había arrastrado, y entonces vi la hondonada del mar y cómo de ella emergían, octogonales, las torres de la iglesia, cuyas campanas giraban, locas y sin sentido, pues pese a sus vueltas y aspavientos, ningún sonido emitían. Antes de que pudiera gritar desaparecieron al fin. Los graznidos de los cormoranes, aullidos casi, batían las costas, hasta integrarse, al fin, en las aguas densamente negras y roncas junto a ellas vivientes» (10).

También las vivencias políticas, la militancia, se desglosa en multitud de escenarios como en la anterior novela, pero aquí este elemento no es sino una parte más en la vida de los personajes, algunos de ellos perfectamente enmarcados en la marginalidad de esa juventud del desengaño, entre el lumpen y el ambiente universitario, el amor como suicidio y la impaciencia por vivir enfocados sin prejuicio, sin connotaciones didácticas o moralistas, en su más plena desnudez.

El Perro castellano no estructura simétricamente sus líneas argumentales. Ahora el personaje de Andrés, homónimo también en la novela anterior, se encuentra desdoblado, confundida la imagen en el espejo, proyectada en la doble dimensión del que escucha y cuenta su vida, del que es narrador y receptor al mismo tiempo, que analiza y es analizado en la copresencia de dos personajes diferenciados. Si igualmente el personaje femenino, Ana, formaba parte del último ciclo del *Discurso*, ahora es espectador continuo del doble desnudamiento, mudo partícipe de la soledad y del diálogo-monólogo indistinto de dos procesos vitales encadenados, espectador doliente en la cirugía progresiva del tiempo: «Mejor morir voluntariamente, mejor morir si es que de morir se trata, a la inmensa luz del sol y al ruido humano, abrazante y tierno, del mar.»

Todo ello se produce en lo que es o debió ser el tiempo pasado, lo que se configura como futuro en el mencionado proceso de desdoblamiento, los hechos atribuibles a uno y otro personaje, Andrés y el Perro, o el Perro al mismo tiempo. Descripción, narración, diálogos imperceptiblemente reconocibles y definitorios de cada personaje, una

(10) Andrés Sorel: *El Perro castellano*, op. cit., p. 59.

posición de autor implicada en la obra de un modo menos evidente que en la obra anterior, sin la ordenación ahora a la que obligaba indirectamente la identidad factible autor-personaje. Sin esa posición omnisciente, *El Perro castellano* se nos ofrece en forma menos efectista, más difícilmente decodificables sus referentes concretos en coordenadas extraliterarias, en una menor dimensión de «memoria novelada» y como obra de mayor complejidad por su incidencia sobre sí misma, independientemente de que esto pueda influir en su aceptación. Los diversos momentos en que se desglosa la novela adquieren así una cierta entidad significativa por sí mismos y dentro del hilo argumental, con mayor autonomía y libertad en el esquema global de la obra.

Si bien escribir sobre un libro implica ya una relativa valoración y es producto de un interés, no consideramos misión de la crítica fijar las obras en parámetros de valor, aspecto que queda al juicio subjetivo de cada lector, y razón por la que sólo en esta dimensión nos atrevemos a plantear el interés que las dos últimas novelas de Sorel nos despiertan. En cualquier caso, y de acuerdo con la relatividad que toda comparación conlleva, no pretendíamos sino enfocar algunas cuestiones que inciden en un planteamiento moderno del género dentro de un contexto determinado y a través del proceso literario de un autor. Si el razonamiento es en alguna medida coherente, las novelas pueden quedar así en cierto sentido fijadas. A ellas, por tanto, remito.—*RAFAEL DE COZAR SIEVERT (Imaginero Castillo Lastrucci, 7, 3.º, SEVILLA-2).*

Navegar mares prohibidos: dinámica de la literatura norteamericana. Cándido Pérez Gállego. Colección Goliárdica. CUPSA Editorial. Madrid, 1978, 218 pp.

Navegar mares prohibidos es otra interesante obra crítica del profesor Pérez Gállego. Bajo este bello título, recogido de otra no menos sugestiva frase que pronuncia Ishmael en Moby Dick: «I love to sail forbidden seas», el autor nos introduce, con esa peculiaridad estilística que le caracteriza, en una «Dinámica de la literatura norteamericana», que recorrerá autores como Taylor, Hawthorne, Melville, Robinson, Eliot y Hemingway. Estos seis ensayos, bien delimitados y definidos entre sí, nos van a dar toda una serie de claves de com-

portamiento tanto a nivel de autores como de personajes. Todos estos ensayos se encuentran flanqueados por un prólogo: «Espacio cerrado: La casa maldita de Salem», y un epílogo: «Espacio abierto: La fuga al Paraíso», que van a representar el peregrinaje de toda una serie de autores que intentan evolucionar, muchas veces sin conseguirlo, desdé la cerrazón a la apertura del espacio, procurando que sus personajes alcancen ese «paraíso», casi siempre inalcanzable. El estudio de cada autor se halla refrendado por toda una amplia gama de referencias bibliográficas que muestran la tendencia erudita del autor, a la vez que ofrecen al lector la orientación necesaria sobre la particularización de ciertos estudios.

En el prólogo se nos descubre por medio de una serie muy expresiva de epígrafes, tales como «Murallas sociales», «El castillo feudal», «La comunidad», «La Arcadia» y «El reducto humano», una consecuencia de valores sociológicos del hecho novelístico, que sitúan al héroe del mundo literario en el interior de un «espacio cerrado» que se ubica en una serie de comunidades y de ámbitos que impiden de algún modo esa «huida al paraíso». Se establecen, pues, dos espacios bien delimitados: «el exterior», que nunca se podrá alcanzar, y «el interior», el de la opresión y la obediencia. Produciéndose este fenómeno en toda una serie de autores que ven convertido el «espacio cerrado» en comunidad, para indicar que «la sociedad ha olvidado su destino». Tal situación se aprecia ya en el primer ensayo, titulado «Santo temor: Taylor». Este va dedicado al poeta inglés Edward Taylor, que en 1668 abandona Warwicskshire para dirigirse a tierras americanas. Tras un breve análisis biográfico, muy interesante para poder establecer posteriormente su entronque poético, se nos sitúa a Taylor como un poeta metafísico que limita su vida y su obra a un único escenario. Esto dotará a su poesía «de una gran escasez de acontecimientos estruendosos». Su existencia tranquila y ordenada dará lugar a una poesía de silencio, sencillez y sosiego. Sus poemas van a tener siempre el aire de una homilía, de un breve sermón y hasta de una plegaria.

Hawthorne constituye el segundo ensayo tanto cronológicamente como en amplitud, donde se nos define muy bien el contenido simbólico de las novelas, siendo *The House of the Seven Gables* «ejemplo fiel de un orden de cosas que desde el tema de la pequeña comunidad avanza hacia la destrucción de la familia». *The Scarlet Letter,* donde se ve el predominio del alma sobre el cuerpo y el paso triunfal de la experiencia sobre la razón; así como en *The Blithedale Romance* y *The Marble Faun.* Su obra se sitúa dentro de un «espacio cerrado», haciendo del aislamiento una forma de estructura donde sus relaciones siempre son bien tratadas, por coincidir con su propia experiencia en

Brook Farm. «Lo que se esconde en la obra de Hawthorne es la culpa, es el pasado y lo que no podrá florecer, es la esperanza de una liberación sin dramatismo.» Imposible mencionar a Hawthorne sin citar a Melville y hacer especial hincapié en esa mítica novela que es *Moby Dick*. Se presenta a Melville como un escritor lleno de profundas simbologías a nivel social, político y teológico. La idea del mar y del viaje en barco es casi obsesiva para Melville; de ahí que sus novelas, siempre descriptivas, nos sitúen a los personajes en un ámbito cerrado —el barco—, mostrándonos las relaciones que se llevan a cabo entre los tripulantes que forman esa comunidad flotante que se constituye en sus novelas. También hay comunidad en Robinson, que hace de sus versos «auténticos capítulos de novela». Su marco de actuación se centra en la comunidad creada por él, bajo el nombre de Tilbury Town, donde los personajes de sus obras alcanzarán unas dimensiones trágicas a la vez que exaltarán las virtudes comunitarias. Según el profesor Pérez Gállego, nos encontramos ante una «poesía narrativa», «prosística» y de algún modo «novelada». «Robinson consigue, tal vez sin proponérselo, una poética donde se llegue a la "columna de sucesos", al alegato periodístico y hasta al mensaje popular.» Sigue «Abismo interior: T. S. Eliot», que nos sitúa ante un autor que intenta incorporar las creencias religiosas en un mundo vacío, un «Abismo interior», que refleja esa búsqueda incesante que se produce en la obra de Eliot, manifestando claramente «una preocupación por "rectificar" y un anhelo interno por encontrar un camino». Se estudia su preocupación espiritual y la situación agónica del hombre en la tierra (incomunicación, soledad, tedio, vacío), que define claramente cada una de las tres etapas que componen la producción literaria de este autor: *Primera etapa*, «Duda simbólica», indicando el desasosiego de una vida sin religión (Prufrock, Gerontion); *Segunda etapa*, «Hallazgo de un mundo eterno, indicando los momentos gozosos de una presencia divina» *(Ash Wednesday)*; *Tercera etapa*, «Alegoría de un comportamiento espiritual» *(Four Quartets)*.

El sexto y último de los ensayos se dedica a Hemingway. En el primer apartado, «Safari de emociones: Hemingway», se nos muestra al joven autor que se mueve por España, donde comienza a escribir *The Sun Also Rises*, remitiéndonos en el estudio de esta primera época a la obra póstuma *A Moveable Feast*, que viene a constituir el propio testimonio de Hemingway sobre la influencia que sobre él tuvo París y los escritores que allí conoció. El arranque de *A Farewell to Arms* constituye el segundo apartado. En él se nos muestra la técnica de Hemingway en la creación de esta novela, haciendo hincapié en ese realismo que tiene repercusiones de Crane, Dean Howells, Cooper y

del propio Tolstoy. Se nos da también la clave esencial de la novela, es decir, la culminación del ciclo Inocencia-Experiencia que atraviesan Frederick y Catherine en su pretendida fuga al paraíso (Suiza). «¿Cómo recordaba Hemingway?», sigue para ver, cómo las novelas de este autor son más recordadas que narradas. El tiempo sirve de filtro de sensaciones pasadas y, bien utilizado, hace que se dote a las novelas de una gran carga de sensaciones conocidas. En «El orden de los acontecimientos en Hemingway», se nos traslada de un lugar a otro, a la vez que recorremos la obra de Hemingway. Así aparece el Kilimanjaro, el Caribe, Burguete, Venecia, Suiza, Africa y España. Por medio de estos espacios se nos descubre el transcurrir de los héroes, y de este modo aparecen Harry, Nick Adams, Santiago, Jake Barnes, Robert Jordan, Fr. Macomber, Frederick y Contwell, entre otros. Todos ellos indicándonos un ritmo que busca la explicación a la vida. «Los héroes de Hemingway quieren antes de nada vivir, sentirse partícipes de una empresa que pone al hombre en contacto con la creación.» «Una galería de hombres buscando su destino, que, al llegarles, se convierte en muerte.»

El libro se cierra con un interesante epílogo: «Espacio abierto: la fuga al Paraíso», que se convierte en un alegato, ante la casi imposibilidad de alcanzar ese escenario mágico tantas veces añorado por los personajes de la novelística norteamericana, los cuales en esa lucha encuentran, muchas veces, su propia destrucción. *Navegar mares prohibidos* es, en definitiva, una obra de gran validez a la hora de tomar en cuenta toda una serie de valores y tendencias que nos aproximan a una dinámica positiva de la literatura norteamericana.—*JOSE MANUEL BARRIO MARCO (Facultad de Letras, Universidad de Zaragoza).*

JOSE JOAQUIN FERNANDEZ DE LIZARDI: *El Periquillo Sarniento.* Madrid, Editora Nacional, 1976. Paper, 2 vols., 962 pp. Edición preparada por Luis Sainz de Medrano.

La primera novela latinoamericana vino a paliar las dificultades que el género había enfrentado en la América colonial. Pese a la prohibición de importar libros de imaginación, es un hecho sabido que la narrativa había circulado libremente. ¿Por qué, por tanto, no surgió la novela hasta entrado el siglo XIX? Tres causas principales apunta el editor, apoyándose en un bagaje bibliográfico considerable: no había necesidad de novelar, pues toda la realidad americana era lo suficientemente fantástica; la censura, además, era eficaz, al menos, para desanimar a los novelistas en ciernes; el coste de impresión podía

resultar prohibitivo. Estos aspectos básicos, junto a otra docena de detalles que nos ayudan a ubicar la obra de Lizardi en su justa dimensión, están didácticamente señalados en el prólogo-estudio de Sainz de Medrano, quien, sin grandes novedades revolucionarias, tiene el mérito de presentar al lector español una edición fácilmente manejable y muy necesaria para llenar las lagunas bibliográficas de las universidades españolas. No hay que olvidar que el editor es uno de los pocos catedráticos españoles que se dedica plenamente a la enseñanza de la literatura hispanoamericana, primero como adjunto en la Universidad Complutense, más tarde como titular en la tinerfeña de La Laguna y en la actualidad como director de la cátedra de Literatura Hispanoamericana en Madrid.

Destacan los apuntes sobre los rastros neoclásicos, el costumbrismo, el vocabulario usado en la narración y diálogos; se señala la naturaleza de panfleto y, naturalmente, el sustrato picaresco de la obra, que queda rebasado por una estructura más ambiciosa. Sobresale en los apuntes de Sainz de Medrano la intención educativa de Lizardi (quizá el rasgo más americano de la obra, aunque se confunde con el didactismo del siglo XVIII): el concepto de literatura, la historia, el derecho, la economía (Lizardi proponía la libertad de comercio), la medicina, la religión, todo aderezado por las constantes citas en latín y la mención de numerosos autores literarios.

Sustituto de un periodismo imposible en aquellos años —ya le costó la cárcel varias veces—, la novela adquiere una personalidad crítica de la sociedad que le tocó vivir. Sin llegar a querer cambiar todas las estructuras en un modo revolucionario, Lizardi anhelaba perfeccionar el sistema. Partidario de una cierta monarquía constitucional, defendía el poder del derecho natural (estudió leyes por su cuenta) y preconizaba la república federal. Ambivalente ante la Iglesia (continuó siendo católico a pesar del riesgo de excomunión), creía ver en México la necesidad de eliminar los latifundios, abrir las puertas a la inmigración europea y al desarrollo industrial. En su novela destacan las críticas contra la nobleza, el ejército tradicional, las autoridades corruptas, los médicos (su padre lo fue) y la superstición ancestral española. Sentía cierta debilidad dieciochesca por el buen salvaje, al que creía encontrar en ciertas escalas de la sociedad indígena. De todo esto se deriva que, mientras las crónicas de la Colonia están consideradas como precedentes de la narrativa, el papel de la obra de Lizardi fue también precedente de aquel ensayo entre costumbrista y acusador que se solidificaría en la historia de la literatura hispanoamericana en pleno XIX. Las críticas de *El Periquillo* adelantan el sistema de Sarmiento, González Prada, Martí.

La edición de Sainz de Medrano está ligeramente modernizada para facilitar la lectura; contiene dos volúmenes —en lugar de las innecesarias cuatro partes tradicionales—, tiene una tipografía muy cuidada y viene cerrada por un vocabulario que enriquece la comprensión del neófito y una bibliografía selectiva a la que se puede acudir en la segunda etapa de estudio. Básicamente, el cotejo de edición se basa en tres obras: J. Ballesca y Cía., Sucesor. Tipolitográfico de Espasa y Cía. Barcelona, 1897; Biblioteca de grandes novelas. Edición corregida e ilustrada. Barcelona, Casa Editorial Sopena, 1908. Editorial Porrúa, de México, 1972. Prólogo de Jefferson Rea Spell.—*JOAQUIN ROY (Department of Foreing Languages. University of Miami, P. O. Box 8123. Coral Gables. FLORIDA 33024. USA).*

NUEVA VUELTA DE TUERCA SOBRE CESAR VALLEJO *

En la primera edición de *Poesías completas*, de César Vallejo (Editorial Losada, Buenos Aires, 1949), el recopilador y prologuista César Miró ya destacaba una de las dificultades que la obra (llena de incógnitas) del magistral poeta peruano ofrecería de allí en adelante: su irreductibilidad. Atento a esta premisa y conocedor de la delicada intervención reduccionista que significa todo intento de análisis de una obra poética, Francisco Martínez García nos pone sobre aviso: varios han sido los puntos de abordaje que proliferaron y proliferan alrededor de esta figura y esta obra, que «ha quedado así convertida en lugar de obligada peregrinación poética».

Con los años se han ido acumulando estudios, monografías, seminarios académicos, congresos, artículos y detallados ensayos eruditos que, desde perspectivas ideológicas distintas —la sociología, la religiosidad, la lingüística o el enfoque marxista— propiciaron y pretendieron echar luz sobre ese otro perfil oculto de la obra vallejiana: aquello que ésta no dice explícitamente.

A los cuarenta años de su desaparición física (César Vallejo nació en Santiago de Chuco, La Libertad, Perú, en 1892, y muere en prolongado autodestierro en París, el 15 de abril de 1938), su obra despierta mayores círculos de enfervorizados lectores, intérpretes y seguidores. Su mensaje (tal vez jamás el término «humanísimo» fuera aplicado

* FRANCISCO MARTINEZ GARCIA: *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta.* Publicaciones del Colegio Universitario de León, 1976, 373 pp.

con mayor certeza), impregnado de un amor y una angustia aún vigentes y multitudinarias, ofrece a investigadores y críticos preciosas vetas ocultas que desafían y enriquecen la aventura intelectual contemporánea.

Sobre la nutrida bibliografía aludida, este libro de Martínez García nos impresiona como un serio aporte de significativa importancia. Desde una estricta metodología semiótica (sus antecedentes más próximos podrían ser los trabajos de Ana María Pucciarelli y de Roberto Paoli, dentro de la misma línea), retirando al máximo de su campo de observación todo tipo de motivaciones extraliterarias (el mito fetichista de la admiración, el anecdotismo incondicional, las baratijas psicologizantes) y concentrando su enfoque en exclusividad sobre la obra poética, Martínez García nos da la pauta de la ardua tarea en la que se empeña.

EL PELIGRO DE ACERCARSE A VALLEJO

Acercamiento... está dividido en dos grandes apartados que abarcan biografía y obra poética. Al estudiar exhaustivamente, con amplio repertorio de referencias, la personalidad del «hombre-Vallejo», Martínez García extenuará estos datos, sin dejar de dirigir su reflexiva óptica sobre la íntima vinculación de éstos y los resistentes núcleos perdurables del quehacer del poeta andino. Como la mayoría de los poetas de vida y expresión impar, Vallejo se muestra como un hueso duro de roer. Martínez García ha comprobado en sí mismo esta contundencia. El deslumbramiento primero ante la obra vallejiana, con su inacabable producción de asombros, le sirve de estímulo y advertencia ante los «peligros» que acechan cualquier tipo de conclusión definitiva y precipitada. Un largo pietismo ha venido mistificando tanto la existencia como la tarea del poeta, y hoy se va haciendo cada vez más difícil separar el grano de la paja.

En un segundo tiempo, el autor hará prevalecer su «lectura-recreación» y allí detallará las claves mínimas que facultaron su aproximación crítica y nos revelará el hallazgo de importantes *ítems*, mecanismos que habilitan una nueva comprensión de algunos significantes de estos textos. Descubrimientos que Martínez García denomina: a) *la palabra escondida* («*supresión de un vocablo que debiera estar presente para la correcta escritura y comprensión de la frase a la que el vocablo pertenece*», p. 237); b) *la frase alterada* («*frases coloquiales o frases hechas, vigentes ya en el mundo lingüístico* (...) *son traspuestas a un nuevo valor semántico por medio de la alteración en la estructura, bien sea por supresión de alguno de sus elementos*

constitutivos (...) *o por la añadidura de uno o más sintagmas*», p. 264); c) «*la trilcedumbre*», donde la obra entera la ve funcionando apoyada «*en dos ejes connotativos:* triste y dulce, *en los que se integran, respectivamente, todos los sintagmas que connotan la tristeza y la dulzura*», p. 275).

Incorporando en su análisis lo que el ensayista llama un *sentido contrariado y mítico del tiempo y la significación del hermetismo vallejiano,* estos recortes no dejan de tener sus resquicios polémicos.

Al separar instrumentalmente el tratamiento del «hombre-Vallejo» del «poeta-Vallejo», al focalizar su afán desmantelador en la obra poética (y no en la totalidad de lo escrito por Vallejo, también autor de relatos, novelas y libros de viaje y comentarios políticos), el clivaje para un nuevo enzarzamiento queda habilitado. Martínez García pareciera añorar en exceso, y no sin un alto índice de idealismo e irrealidad, la falta de una *comunicación pura.* En su necesidad de operar sin interferentes que perturben sus manipulaciones, llega a aspirar a una «crítica desde el siglo XXV», cuando ya todos los elementos que entiende como periféricos hayan desaparecido y quedara sólo la pura estructura de la obra.

En toda obra de lenguaje no sólo hay que contar los contenidos fónicos y los contenidos semánticos, sino también los *materiales extrasemánticos* (a los que, rozando lo despectivo, Martínez García llama «ganga extraliteraria»), y que resultarían ser los contenidos aquellos que el interlocutor percibe y que él —en exclusividad y en atributo de *ser quien cierra el circuito comunicativo*— «*comprende*» *más allá* de lo manifiesto. *Comunicaciones puras,* exentas de sus contextos ecológicos (denominando así la persistencia de hechos que informan y conforman toda creación literaria), no existen.

EL PELIGRO DE ALEJARSE DE VALLEJO

Aherrojada en un terrible paréntesis interbélico (*Los heraldos negros,* 1918; *Poemas humanos,* 1939) —período coincidente con la irrupción de nuevas éticas y estéticas—, la poesía de Vallejo ofrece, desde su existencia atribulada y desde su tarea radical, una magnífica pantalla donde pueden reflejarse las idas y venidas de los modelos artísticos y de vida que predominaron en esas épocas. Desde el ángulo biográfico podemos seguir las huellas del poeta inicial, inmerso en el clima renovador del «modernismo» de Darío, Eguren, Herrera y Reissig. Son sus años de vivencias sensuales y vida bohemia en Trujillo: el «cholo» proveniente de un medio rural, el lector infatigable en bibliotecas provincianas, el insatisfecho joven de trabajos mal re-

munerados, el escritor de un exotismo disuelto en la exaltación de sus humildes (pero no por eso menos amables) horizontes costumbristas.

Luego la prisión y el autoexilio (son los años de aparición de *Trilce*, 1923), después de comprobar la indiferencia del medio limeño. En Europa nos encontramos con un Vallejo preocupado y comprometido con las corrientes que aspiran a transformar el mundo. Reiterados viajes a la Unión Soviética, libros de impresiones, la guerra civil española, los rumores de la segunda conflagración mundial. Todos elementos que deben haber ido estructurando su visión del mundo, articulando su expresión, construyendo su modelo de hombre antihéroe, civil, masivo, coloquial y cotidiano.

Si bien para Martínez García conocer a un autor es equivalente a tener el más vasto panorama de circunstancias de su vida concreta, no aplicará en estos recortes los encadenamientos de una lectura histórico-materialista (sin dejar por ello de citar reiteradamente a Galvano Della Volpe). Por el contrario, el autor planteará sobre este aspecto su disensión por ver en ello cierto «inmovilismo fatalista» que cristalizaría la historia (*«y no sólo la artística»*, como se encarga de subrayar) *en compartimentos estancos, con casi total exclusión relacional mutua.* Sin embargo, Martínez García resbala a veces en el mismo terreno que contribuye a delimitar: o por un exceso de psicologismo conmiserativo [a partir de las dudas sobre la fecha de nacimiento del poeta, Martínez García arriba a estas peregrinas conclusiones: «(tal ambigüedad) *llegará a crear en él una disposición anímica de total desamparo, de desconfianza esquiva, pero también un ansia incontenible de asirse con fuerza, de hacer pie en algo que le ofrezca un mínimo de seguridad»*, p. 43] o uno de historicismo reprochante (al ironizar minimizando las simpatías marxistas de Vallejo *«en los diez últimos años de su vida»).*

Como acotamos, el riguroso esquema de análisis en los planos sintáctico, semántico y pragmático de Martínez García en *Acercamiento...* deja de lado la producción en prosa del poeta, como si ella no formara parte del *corpus* poético, prescindiendo así de un auxiliar mayor, donde podrían transparentar avances y retrocesos ideológicos, apropiaciones intelectuales y experienciales de gran importancia.

¿Considera Martínez García que la prosa de Vallejo es producto subsidiario, «menor», cuando no meramente «periodístico» o del orden del «comentario»? También los poemas suelen ser «comentarios» de sucesos o sentimientos que en su origen bien podrían ser menos trascendentales que los motivos de un artículo periodístico.

Este libro restablece la vivacidad del valor de una obra poética como la de Vallejo, quien amortizó con real sufrimiento su peaje a las circunstancias sociales, históricas y políticas. ¿Que esto no es suficiente para ser un poeta entre los hombres? Allí queda su obra en verso, indomeñable, resistiendo a enclaustramientos o sutiles nuevas insularidades que pretendan impedir a su *poética* realizar su finalidad comunitaria, solidaria, fraterna.—*MARTIN MICHARVEGAS (calle de Recoletos, 11. MADRID-1).*

SELOMO IBN GABIROL: POETA HEBREO DE AL-ANDALUS

Selomó Ibn Gabirol, el fisóloso-poeta hebreo de Al-Andalus, llega a nosotros casi mil años después de su misteriosa existencia y lo hace de una manera casi espectacular, pues un hermoso libro recoge y nos ofrece una muy cuidada selección de toda su *Poesía secular.*

Decimos misteriosa existencia en virtud de las dudas que los diversos autores poseen a la hora de poder situar con exactitud las fechas del nacimiento y muerte de Ibn Gabirol, aunque la corriente más extendida los sitúa entre los años de 1022 y de 1053, indicando las ciudades de Málaga y Valencia como lugares de primera luz y fallecimiento del poeta y filósofo, considerado «una de las figuras más señeras de la escuela hebraico-española de poesía, que floreció en Al-Andalus en los siglos XI y XII como espléndido resultado de la simbiosis de las culturas árabe y judía».

Al comentar hoy su *Poesía secular* (Clásicos Alfaguara, Madrid) debemos indicar que la traducción, selección y notas del libro son obra de la profesora Elena Flores, colaboradora del Instituto Arias Montano de Estudios Hebraicos, Sefardíes y del Próximo Oriente, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y ocupada en el estudio de la literatura sefardí, tras su licenciatura en Filosofía y Letras, sección Filología Semítica. La obra se inicia con una introducción de Dan Pagis, profesor de Literatura Medieval Hebrea en la Universidad de Jerusalén, donde se doctoró tras haber emigrado a Israel en 1946.

Pagis dice que «Ibn Gabirol fue un extremista. Vagó entre una fe esplendente y una sombría desesperanza, entre una altivez extremada y un sentimiento de desprecio, entre una confianza en sus posibilidades y un sentimiento de fracaso y de falta de fuerzas. De aspecto poco agraciado, pequeño de estatura y afectado por una grave

enfermedad de la piel, aislado frecuentemente en una sociedad hostil, sufrió Ibn Gabirol en su corta vida —murió a los treinta años aproximadamente— duros tormentos de cuerpo y de alma; pero desde los dieciséis años y quizá aún antes se consagró a la poesía y al estudio metafísico. Se gloriaba de ello, hasta el punto de verse a sí mismo casi como centro del mundo, y lanzaba palabras de odio y de desprecio contra las gentes de su pueblo que no le entendieron. Pero junto a ello, se desesperaba de vez en cuando de llegar a alcanzar la sabiduría divina a la que aspiraba, dudaba de la potencia de su alma, aborrecía su cuerpo y se juzgaba a sí mismo con dureza excesiva. A pesar de todo, también logró salir de sí mismo y adentrarse en sus propios sufrimientos y fracasos con una mirada incisiva y sarcástica». Esta especie de breve biografía del profesor Pagis nos dará una idea bastante amplia del poeta Ibn Gabirol, con esa especie de melancolía continua y ese excesivo recogimiento en aras de la meditación y el estudio; producto de ello, y de su marcada ascendencia filosófica, será una poesía de gran belleza, aunque no exenta de cierta timidez, de un apasionamiento amoroso altamente sentido y de una exaltación de la naturaleza tan llena de matices que nos harían pensar en un tipo de hombre bastante diferente al anteriormente descrito. De sus *Poemas de queja contra el destino y autoalabanza,* con que se inicia la selección, reseñamos el primero (intitulado) «Sobre su angustia»:

De la mucha tristeza menguó mi carne,
tanto que si me siento sobre los ojos
de quien está dormido, ni se rebulle.
La sortija que estuvo en mi mano antes
por ceñidor y cinto me sirve ahora.

No es gratuito decir de pasada que la edición que de esta obra hizo Alfaguara es algo casi para bibliófilos, con una cuidada elección del papel y la presentación, como todos los amparados bajo este sello de «Clásicos», colección dirigida por Claudio Guillén, y en la que el contenido de los 162 poemas de Ibn Gabirol aparecen en su texto hebreo y en una muy lírica traducción castellana, dato este de gran interés y que pocas veces es reconocido, ya que suele primar en las editoriales su capacidad de *negociar* con la literatura y no su cometido fundamental de actuar en defensa de la cultura tantas veces negada, prohibida u olvidada, en aras de no se sabe qué nefastos principios o intereses.

Pero no sólo se trata de poesía amorosa o de versos angustiados; la obra de Ibn Gabirol también contiene sátiras, reflexiones filosóficas, cantos de alabanza al dios Baco, quejas por determinadas circuns-

tancias, lastimeros lamentos por las desgracias personales que le aquejan o cantos a la amistad y la belleza. Veamos el poema 55 («Alabanza a un poeta»):

De entendimiento fuente,
que son todos los sabios como zorros
mas él es entre ellos cual león;
que ha precipitado a todos los ignaros
en el seol, mas él se ha enaltecido
por encima del Carro y de las Piéyades;
y frente a él son todos los vates como bueyes,
que no saben de arada ni de trilla
por sus poemas, que hasta la postrera
generación han sido cincelados
con un punzón de hierro y en mármol esculpidos.
Y aquel que imaginara
ponerle en un aprieto con su ciencia,
¿no ha errado como oveja perdida y cual cabrito?

Pero por encima del tema, del lamento o la lisonja, los versos de Ibn Gabirol siempre poseen un ritmo cálido y casi maravillado, una belleza turgente y dulcísima, que nos podrían llevar a calificar la suya como una poesía pura de la mejor factura, donde la reflexión prima sobre la vaciedad y donde no deja de advertirse ese aislamiento del poeta para contemplar el mundo desde su fortalecida soledad y recrear aquello que llega a su existencia o que penetra en su corazón, de ahí esa lucha suya contra la sociedad de su tiempo, de que habla Dan Pagis, y esas sátiras en las cuales florece un pensamiento exento de rencor, pero preocupado por un entorno malsano, como advertimos en el breve poema 35 de este volumen, intitulado «De los calumniadores»: «Aquel que propala defectos de un hombre aguerrido / ¿acaso hará noche del día?»

De esta manera, comprenderemos que la labor de Elena Flores para recopilar y ordenar la obra de Selomó Ibn Gabirol merece un cuidado reconocimiento, ya que no era fácil ofrecer una selección tan selecta sin una esmerada y detenida búsqueda entre los más importantes autores que se han ocupado de la poesía hebrea en España y de la historia de los sefardíes en los aspectos literarios, dentro de cuyas columnas la poesía de Ibn Gabirol ocupa un importante puesto, y todo ello con el ánimo de «conseguir una unidad temática en el presente libro», según indica la profesora Flores, olvidando un poco la poesía religiosa más conocida en otras versiones castellanas y mostrando una amplia variedad de «su poesía secular» menos vertida a nuestra lengua.

La introducción de Pagis se divide en tres grandes apartados. En el primero hace una serie de «consideraciones generales» en torno a Ibn Gabirol, la escuela de poesía hebraico-española y la producción y vida del poeta. En el segundo pasa a estudiar su *Poesía secular,* haciendo después lo propio con su *Poesía sacra,* ocupándose de datos de gran interés para un profundo conocimiento del filósofo-poeta. La obra de Ibn Gabirol queda dividida en los *Poemas de queja contra el destino y de autoalabanza, Poemas satíricos, Poemas de amistad y alabanza, Endechas, Poemas de ausencia y de separación. Poemas de consejos morales, Poemas de descripción de la naturaleza, Poemas báquicos, Poemas amorosos.* El libro se completa con las notas de la traductora y unas notas especiales sobre la antología al final de ésta, clarificadoras de la obra de Ibn Gabirol y explicadoras, en su caso, de aspectos lingüísticos, sintácticos o de inspiración del poeta, donde se advierten importantes paralelismos entre su obra y la de pasajes y versículos del Antiguo Testamento, como una muestra más del incesante eco que el mundo religioso, fundamentalmente talmúdico, de Ibn Gabirol. Tal vez todo ello quede patentizado por las palabras de Dan Pagis, con que se cierra su introducción. Pagis dice que «este poeta, que en su poesía profana es el individualista y el singular y a veces también el más bizarro de su tiempo —y en ello precisamente estriba su fuerza—, se convirtió por su poesía sagrada en el portavoz de muchas generaciones, sin que por ello hubiera de renunciar a su propia imagen», imagen que el mismo poeta nos va mostrando a lo largo de su obra: «... yo también soy en tus ojos / como un niño de baja estatura / aunque sea mi alma preciada...», o en ese lamento sobre su enfermedad: «De consumir mi carne es responsable / la enfermedad, de hacer ante mis ojos / como encinas los árboles del mirto», o esa exclamación: «... yo soy tan inocente como lo son mis versos», o esa sentida opinión sobre su propia poesía: «Conoced mi canción, y la verdad conoceréis. Destruye el mal poema / el alma de sus dueños. Muere el canto / cuando el autor aún vive. Pero el bueno / eleva su recuerdo sobre el mundo / con un crecer de luna en la neomenia», o, finalmente, el sentido dolor mostrado «Al salir de Al-Andalus»:

> *«¿Qué tienes, alma mía, que te sientas*
> *silenciosa cual rey en cautiverio?*
> *Las alas de los júbilos repliegas*
> *y llevas arrastrando un ala de tristeza*
> *¿Cuánto tiempo tu alma estará en duelo?»*

MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6, ALPEDRETE. Madrid).

ALFONSO M. GUILARTE: *«El obispo Acuña»*. Valladolid, Editorial Miñón, 1979. 252 pp.

El profesor Guilarte nos ofrece un estudio monográfico sobre una de las figuras más interesantes del movimiento comunero. No pretende utilizar lo sabido sobre las Comunidades para ilustrar las andanzas de Acuña, sino que intenta explicarlo mejor a través del relato de uno de los actores calificados del drama. La obra está dividida en cuatro partes. En la primera estudia el linaje de los Acuña y los años anteriores al levantamiento comunero. Es muy iluminador y desde mi punto de vista la parte más interesante. De origen portugués (señorío de la Alta Acuña) los Acuña se instalan en Castilla con ayuda de los Reyes y se integran en la nobleza castellana de los Trastamara. Hijo del obispo de Burgos, don Luis de Acuña, y de mujer soltera, don Antonio resulta ser brote irregular de rama segundona. Vive en Valladolid su infancia y profesa muy joven en la orden de Calatrava. Amigo de libros, liberal y limosnero, Acuña es célebre entre los prelados de su tiempo. Es posible que ambicione el poder como resorte compensador de frustraciones padecidas desde niño (p. 42), pero tampoco era nada excepcional en su tiempo. Desempeña un papel importante en la corte pontificia hasta finales de 1506 como agente primero y luego como embajador de don Felipe el archiduque. De aquí, afirma Guilarte, saldrá el obispado de Zamora. No fue fácil la llegada a la ciudad en 1507. El licenciado Ronquillo lee en la plaza mayor la provisión contra Acuña en nombre de los del Consejo Real: «Que no le obedezcan, que no lo tengan por obispo, que no le acudan con las rentas» (página 57). El autor destaca cómo fue en Fermosell y en Fuentesaúco donde Acuña estrena su carrera militar; donde surge trece años antes el «batallón de clérigos» que los biógrafos suponen fruto de la campaña comunera. Acuña triunfa en Zamora gracias al favor de Julio II. Los años de obispo de Zamora corresponden a las regencias de Cisneros y Fernando el Católico y comienzos del reinado de Carlos V. Sirve al rey Fernando en la conquista de Navarra. Carlos V le nombra comisario general de la armada que se prepara en Cartagena para luchar contra el turno. Acuña no paró en la diócesis; cabalgó mucho más. «Fue un continuo pleito el del señor obispo y sus canónigos con la ciudad, con el consejo, justicia, regidores, caballeros, oficiales y hombres buenos de Zamora» (p. 64). Acuña heredó poco, pero pleiteó mucho. Las rentas vinculadas a su condición sacerdotal son el origen de un capital, «los bienes temporales», que él aumenta con lo que llama «sus muchos trabajos».

El libro segundo se centra en Acuña, capitán de comuneros. El autor intenta analizar la motivación personal que impulsó al obispo de Zamora a lanzarse al ruedo. Destaca la enemistad con el conde de Alba de Liste y el disgusto por mercedes esperadas o por servicios a gratificar que no llegan. «Impulsos primarios, comenta el autor, nada contaminados por ideologías políticas o por intereses de clase. Son ingredientes del hombre medieval que arrastra la personalidad de Acuña» (p. 89). Guilarte se detiene en describir la campaña comunera en Tierra de Campos. Con respecto a los sucesos de Burgos, destaca la obra del cura Maldonado. Redactada dos años después de ocurridos los hechos, está entre los mejores testimonios para las comunidades. También subraya la carta de Isabel de Rojas, cuñada de Acuña, intentando hacerle desistir de su entrada en Burgos (p. 106) y la cena organizada en Villabrágima por la condesa de Módica, mujer del almirante, en donde se reúnen el conde de Benavente, Girón y Acuña en un intento de negociar con los comuneros. Es interesante el oscuro episodio de «la trampa de Villalpando», maniobra insensata que abre a los caballeros la vía de Tordesillas y que la gente reprocha a Girón y a Acuña. Para Guilarte, las victorias del obispo zamorano se deben a las irregularidades en la administración de don Carlos, la tensión social contra las clases superiores, de ahí la colaboración del bajo clero e hidalgos empobrecidos. «Todos siguen a Acuña por el hecho de ir contra los caballeros» (pp. 126-127).

El libro tercero trata sobre el cautiverio de Acuña y las circunstancias que le rodean. Conocida la noticia de la derrota de Villalar, don Antonio huye de Toledo disfrazado en hábito de vizcaíno, y sagazmente renuncia a la fortaleza de Fermosell en favor del duque de Nájera. Cae en manos de Alba de Liste y es hecho prisionero y preso, primero en Navarrete y después en Simancas. El autor se detiene en «la causa Noguerol» en la que parece no hubo conjuración, según afirma el alcalde Ronquillo al emperador. Ronquillo condena al obispo a la horca y es ejecutado en 1526. El licenciado fue excomulgado inmediatamente, pero el emperador escribe a Roma para conseguir la absolución. Al fin, en 1529, cuenta el arcediano del Alcor, el obispo don Pedro Sarmiento absolvió al alcalde Ronquillo, al escribano de la causa y ministros que ejecutaron a Acuña en ejecución del breve particular del Papa. En seguida aparecen leyendas sobre la figura de Acuña (p. 204).

El estudio de Guilarte se cierra con una sección muy interesante de documentos en los que se refleja el talante del obispo zamorano; su eficacia como recaudador puntualísimo, la honradez con que apli-

ca al fin perseguido los recursos disponibles, la aptitud para el mando y su atractivo personal.

La obra del profesor Guilarte llena un hueco importante de la Historia de España al descubrirnos la personalidad de una de las figuras más controversiales del movimiento comunero. Ayuda a comprender mejor el papel importante de Castilla en el período de transición del siglo XVI al XVII y el contexto sociopolítico en que brotó el movimiento comunero.—*PILAR CONCEJO. (University of Lowell. Lowell, MA 01854. USA.)*

ENTRELINEAS

ERNST FISCHER: *Literatura y crisis de la civilización europea. Karl Kraus, Robert Musil y Franz Kafka.* Traducción de Pedro Madrigal. Icaria, Barcelona, 1977, 167 pp.

De Ernst Fischer (1899-1972) conoce el lector en castellano *La necesidad del arte* y *Arte y coexistencia,* de los cuales se desprende una actitud de cuño marxista, aunque sin compromisos de sectores, ante el fenómeno estético. De hecho, Fischer fue primero socialdemócrata y luego comunista hasta 1969, en que se lo excluyó del Partido Comunista austríaco por sus condenas a la invasión rusa de Checoslovaquia.

En este volumen se reúnen tres ensayos independientes, pero familiarizados por la coetaneidad de los escritores referidos y por la unidad del mundo cultural y político en que se dieron: la decadente Austria de los Habsburgo, el paso del capitalismo de competencia al monopólico, la preparación de la primera guerra mundial. Homólogamente, el registro de un cambio de eje en la cultura centroeuropea y continental en bloque: la crisis del humanismo clásico, la formación de un neolibertarismo desorientado por oposición a la creciente burocratización del mundo, la quiebra de las grandes construcciones de pensamiento de la Ilustración.

Fischer trata de sistematizar los tres abordajes, sintetizando la crisis del momento en un derrumbe de la fachada sociocultural y en la búsqueda de una nueva autenticidad. En el psicoanálisis, en la arquitectura del *Jugendstil,* en la música dodecafónica, en la pintura expresionista, hay la misma tentativa: desbrozar el campo de elementos tradicionales no vigentes y «ver qué hay en el fondo».

Los tres escritores examinados por Fischer responden, desde ópticas distintas, al mismo desafío. Kraus, con un anarquismo individualista en que la solución apunta a una vuelta a los orígenes arcádicos del hombre, al «individuo puro» que, puesto que no existe en la sociedad, no puede protagonizar ningún movimiento de transformación en ella. Musil, aplicando las recetas de la vieja novela sistemática a la consideración de una sociedad que ha perdido precisamente su eficacia como sistema, y retrocediendo, ante la posibilidad del cambio, hacia un nihilismo con raíces desencantadas. Kafka, escribiendo un fabulario sobre la radical extrañeza del hombre en el mundo, que Fischer lee, históricamente, como un cuadro de la vivencia individual en medio de un mundo social que ha extraviado su seguridad.

La visión convencional de estos escritores —incluyendo en el convencionalismo al peor Lukács— los arrumba en el rincón de la decadencia vienesa. Fischer trata de rescatar, en matices o en conjunto, sus obras para el pensamiento crítico. Sobre todo en el caso de Kafka, cuyas inquietudes sociales y políticas son inocultables y proporcionan una de las tantas claves con que puede descifrarse su obra inagotable.

Los tres autores han soslayado las tentaciones del irracionalismo y de la vía autoritaria. Ante la caída del mundo intelectual tradicional no han clamado por un nuevo conductor mesiánico que restaurara las fachadas deterioradas, ni han renunciado a la pasión de entender el mundo a través del arte. Desde luego, no lo han hecho con métodos exclusivamente reflexivos, ya que la literatura es fábula y ambigüedad, pero permiten rescatar, de las entretelas de su discurso, los síntomas de su tiempo.

Mundo en que nada pertenece al sujeto: mundo alienado. Tragedia sustancial que afecta las formas burlescas y sentimentales de la opereta. Derrumbe de las convicciones íntimas que tratan, en vano, de ser reemplazadas por gesticulaciones externas: anomia. Y, cruzando el yermo, el intento de configurar una nueva imagen modélica del hombre a partir de la desolación y el desierto. El individuo sin instituciones de Kraus, el hombre sin nada propio de Musil, el sujeto perdido en la esencial ajenidad de las cosas de Kafka. La reflexión de Fischer, tentada de libertarismo radical, como, en general, ocurre a los militantes de izquierda que han abandonado toda tarea burocrática, indaga acerca de la posible sobrevivencia del hombre, más acá del humanismo clásico burgués, a través de los protocolos de la literatura.—*B. M.*

Diccionario privado de Mariano José de Larra. Recopilado y ordenado por Nelson Martínez Díaz. Altalena, Madrid, 1980, 90 pp.

Inactual y desacomodado respecto a las corrientes dominantes de su época, hasta culminar su protesta por la «falta de espacio histórico» con el suicidio, Larra ha sido, como correspondía, actual en estos años del siglo y medio que nos separan de él. El romanticismo pictórico y fragoroso prescindió de sus sombras y su acritud intelectual, pero los jóvenes del 98 peregrinaron a su tumba y lo erigieron en líder virtual del grupo, junto con otro suicida, Ganivet.

Como se encarga de hacerlo notar el antólogo de esta breve y sabrosa muestra del Larra aforístico, el escritor es nuestro contemporáneo, y no sería difícil hurgar entre sus textos las fuentes del *pasotismo* intelectual de nuestros días.

Larra recogió la herencia crítica de los ilustrados y su pasión por lo concreto español, pero tiñendo sus reflexiones con un pesimismo abúlico que se contrapone al optimismo pragmático, henchido de proyectos y plenamente futurista, de los predecesores citados. Su estática acritud ante el mundo le dio mayor lucidez, con esa desintegradora capacidad de penetrar y comprender que tiene la inteligencia llevada a su tensión extrema y que es capaz de paralizar todo movimiento. Entender es, por fin, una opción mortal, una serie de gestos suicidas.

Censor implacable del atraso español, amante obsesivo de lo concreto español; admirador del modelo anglosajón, enemigo del esnobismo afrancesado, defensor de una aplicación «traducida» de la imagen modélica a la peculiar realidad española; arrasador como un ácrata, pero preocupado por la reconstrucción de lo arrasado; mordaz sin complacencia y sí con dolor, Larra está casi íntegro en este aforismo citado en página 25: «Si me oyen me han de llamar *mal* español porque digo los abusos para que se corrijan, y porque deseo que llegue mi patria al grado de esplendor que cito. Aquí creen que *sólo ama a su patria* aquel que con vergonzoso silencio o adulando la ignorancia popular contribuye a la perpetuación del mal.»

El historiador Martínez Díaz, amplio conocedor de la historia contemporánea, con especial acento en los procesos económicos y sociales, ha tenido el acierto de *reescribir* a Larra. Al ordenar varios cientos de citas aforísticas, relativamente breves, por temas, presenta el pensamiento larriano sistematizado y sintético. Al prescindir de textos accesorios, de circunstancias, de digresiones, Larra brilla con cierta

mordacidad ingeniosa que no siempre destacan sus prosas amargas y de morosidad llena de reproche.

La selección es fiel hasta el autorretrato, pues, como es sabido, hablando de todo lo exterior, cualquier escritor traza en el mundo las líneas de su cara. Hasta la muerte y el más allá, que Larra encontró por decisión propia, están inscritos en su discurso: «Nos han dicho que este viaje tenía un término de descanso. ¿Sabes lo que hay al fin? Nada.» «Para no resucitar no vale la pena morirse.» Y Larra, merced a libros como el presente, ha vuelto y vuelve a la vida constantemente.—*B. M.*

JEAN GIMPEL: *Contra el arte y los artistas o el nacimiento de una religión*. Traducción de Juana Bignozzi. Gedisa, Barcelona, 1979, 172 pp.

El medievalista Gimpel (el lector en castellano puede acercarse a su vivaz estudio *Los constructores de catedrales*) adopta en este libro una óptica claramente sociológica para interpretar las relaciones entre las artes (sobre todo visuales) y el poder económico a partir de los albores de la civilización burguesa, el siglo XIV italiano.

Las etapas que cubre la investigación se inician en Florencia, a fines del Cuatrocientos, cuando aparece la noción de «artista» como una categoría social distinta de la de «obrero» manual, rompiéndose la identificación medieval de ambas. Con altibajos y retrocesos, empieza entonces la construcción de una red de relaciones entre el artista y el mercado capitalista, donde unas veces el productor vende su obra al comitente y otras entra directamente, como empresario burgués, a integrarse en la clase entonces ascendiente.

Las fuerzas que se oponen a este proceso y señalan salidas alternativas son la vieja aristocracia y la burocracia del Estado cesarista, a menudo identificadas en el espacio de las cortes europeas de los siglos XV al XVIII. Mucho costará a los artistas superar la herencia prejuiciosa que los adscribía a las artes mecánicas, deshonrosas y connotadas de bastedad e ignorancia. El desprecio de los humanistas y los intelectuales universitarios contribuirá a acentuar estas dificultades. Por fin, a la sombra del neoplatonismo florentino de los Médicis y, sobre todo, en las cortes francesas del rococó, el artista, dotado de misteriosos atributos de cuño divino (el talento, la inspiración, etcétera), logrará tratarse de tú a tú con las Reales Personas.

A esta elevación del artista al rol de creador (de modelo divino) se opone, a partir de la Contrarreforma, la Iglesia, resucitando la

querella medieval de los iconoclastas. Se reduce la libertad del pintor y del escultor para reproducir imágenes del cuerpo humano, sobre todo en los templos, y aun se persigue a los autores de ciertas obras consideradas favorables a la herejía. El desnudo se margina a los temas mitológicos y los jesuitas estimulan la representación de escenas de torturas y suplicios a los mártires del cristianismo. Las jerarquías por el lado eclesiástico y las Academias por el lado laico se alzan como legisladoras de lo permitido y lo prohibido.

Por fin, en el siglo XIX se cristaliza la producción de arte para un mercado neta y exclusivamente capitalista, apareciendo, en rol protagónico, la figura del *marchand*. Coleccionistas despilfarradores, funcionarios dispendiosos, salones y revistas críticas son el cortejo de la relación artista-mercader de arte. Los que no ingresen en este mundo estarán condenados a la bohemia y la marginalidad.

Paralelamente se desarrollan las ideologías que consagran la relativa autonomía del arte: el arte puro, la religión de lo bello, el divorcio entre arte y naturaleza; finalmente, el arte no representativo de algo exterior a sí mismo, el arte sin referentes.

A esta altura del discurso, Gimpel, hasta entonces historiador, toma un papel polémico, interpretando estas ideologías estéticas (de Théophile Gautier en adelante) como síntomas de una decadencia espiritual. Vincula, sin trepidar, el purismo estetizante con las posturas reaccionarias y antiprogresistas en materia social y política, estimando que toda «deformación» de la realidad en la obra es un indicador de menoscabo. Estima regresivas las experiencias de recurrir al arte infantil, primitivo e ingenuo como modelo, y las soluciones abstractas y puramente gráficas de la obra. Estas conclusiones son las más agresivas, divertidas y discutibles de un texto que, al margen de ellas, ofrece un panorama sociohistórico muy documentado acerca de la trayectoria del arte en la trama de la civilización capitalista.—*B. M.*

ARNOLD HAUSER: *Conversaciones con Lukács.* Traducción de Gabriele Rack. Guadarrama, Madrid, 1979, 120 pp.

A pesar de su título, fiel traducción del original, este libro sólo reúne una conversación entre los escritores húngaros Hauser y Lukács, habida en 1969, o sea, poco antes de la muerte del segundo. El resto son diálogos de Hauser con otros interlocutores, en los cuales se vuelve a Lukács, un trabajo de Hauser sobre el *tertium datur* en aquél y un ensayo comparativo de Peter Christian Ludz.

De algún modo, cada vez que se quiere vincular la teoría marxista con los estudios sobre la historia y la hermenéutica del arte, los nombres de ambos son reunidos en un bloque. Y, en efecto, las vidas paralelas de ellos registran puntos de contacto constantes, junto a diferencias no menos notables. Formados en un ambiente intelectual común —la cultura austríaca hacia fines de la dinastía habsburguesa—, teniendo vasos comunicantes como Karl Mannheim y Bela Balasz, llegando al marxismo desde distintas perspectivas y luego de atravesarlo, terminar tomando cierta distancia ante él, las anécdotas vitales difieren bastante: Lukács provenía de una familia de la gran burguesía bancaria, tuvo acceso fácil a la cultura y a los círculos áulicos, se inició muy joven y desempeñó cargos relevantes en el movimiento comunista, hasta ser dos veces, por breve tiempo, ministro húngaro; Hauser, en cambio, era de origen pobre y debió de luchar duramente para hacerse de un espacio de trabajo que le rendiría frutos muy tardíos, en la cincuentena, a partir de su célebre *Historia social de la literatura y el arte*. El exilio y los vaivenes ideológicos de la burocracia también son rasgos compartidos.

Hauser narra el origen de su conformación intelectual, a partir del formalismo de Wölfflin y el historicismo de Dvorák, pasando por la línea que daba el *Círculo Dominical*, de Budapest, en la segunda década del siglo, y cuyo líder era, precisamente, Lukács. De él venía una actitud liberal de simpatía hacia la izquierda y el estado de la filosofía neokantiana que Lukács había tomado de sus maestros universitarios.

Más adelante, para superar las penurias de su trabajo como profesor, Hauser se ocupará como empleado en una empresa cinematográfica, y esta experiencia será esencial para su formación de sociólogo del arte en la era industrial. Así el futuro historiador irá saliendo del formalismo inmanentista en boga en aquellos años, para acercarse a una consideración plenamente histórica de la obra de arte, paralela a las propuestas agudas y fragmentarias de maestros tan disímiles como Walter Benjamin, Paul Valéry y Theodor Adorno.

Desde estas perspectivas, en lucha constante con la herencia positivista y la tentación formalista, Hauser se sirve del marxismo esencialmente como una comprensión de la historia en tanto proceso dialéctico (identificación de los contrarios) y en cuanto ciencia unitaria de lo humano. Pero se permite algunas distancias, como cuando aclara (p. 36): «Para mí el marxismo es, ante todo, una teoría histórica y sociológica. De todos modos, preferiría calificarme de historiador marxista antes que de político activo, es decir, un compañero cuya legi-

timación el propio Marx habría puesto en tela de juicio, considerando, como es sabido, teoría social y acción como inseparables.»

A ambos húngaros les tocaron un contacto y un legado de inusitada riqueza cultural, abierto, por un lado, a partir de una actitud liberal y pluralista ante el saber, y sintético de varias vertientes que entroncan con la tradición ilustrada y el racionalismo sistemático del siglo XIX. Esto puede significar la semilla existencial de Dostoievski y Kierkegaard, la sociología de Weber y Sombart, el neokantismo avanzado de Lask y Simmel (los dos maestros de Lukács), la obra literaria y pedagógica de Thomas Mann. Y ya es bastante decir.

En lo personal, en cambio, las semblanzas divergen. No sólo a nivel anecdótico, sino también intelectual. Lukács era un gran señor aristocrático del Ochocientos centroeuropeo, con neta tendencia al liderazgo y al dogmatismo, y lo demostraría repetidamente en su militancia como pensador oficial del PC. Hauser, en cambio. mucho más plástico como mentalidad y «plebeyo» como sensibilidad, estuvo más atento a la realidad estética del siglo que le tocó vivir, sin tomar un rechazo apriorístico por las injerencias de la industria en la cultura.

Aunque el diálogo efectivo entre los dos escritores es exiguo en el libro, la presencia de Lukács es constante en los relatos de Hauser, sea en lo personal como en lo intelectual. De algún modo, son vidas paralelas, en el sentido del clásico latino.

El conjunto de los textos aquí reunidos es de un alto valor documental. Permiten seguir un tramo esencial en la historia espiritual de nuestra época, y ello implica decir historia del discurso e historia de la política activa. Es un acercamiento profundo a la biografía intelectual de los autores involucrados y, por fin, lo que más importa, es un punto de partida para revalorizar, ya cerradas por la muerte, las obras de ambos, más allá de su utilización coyuntural, sus lecturas apresuradas o la toma de posición dogmática, que buscó en sus textos un catecismo y no una tentativa de explicación histórica de la cultura. El ensayo —lo dijo Benjamin y lo repite Hauser— es experimentación e hipótesis, no revelación de verdades congeladas y definitivas. En este sentido, el panorama final de Ludz cierra felizmente la entrega, permitiendo confirmar, a nivel teórico, lo que Hauser ha venido desgranando de manera coloquial y al ritmo de las incitaciones de la memoria en las páginas anteriores.—*B. M.*

WERNER MITTENZWEI y otros: *Diálogos y controversias con Georg Lukács*. Traducción de Matilde Moreno, Akal, Madrid, 1979, 386 pp.

En 1961 así opinaba el músico Hans Eisler, compañero y contrincante polémico de Lukács, acerca de éste: «Lukács es un doctrinario. Todo lo que no encaja en su doctrina, lo desvaloriza por esta razón... Para él, la literatura alemana es Thomas Mann, la literatura de la burguesía tardía. Todo lo demás: todo lo contestatario, lo que no se deja dominar fácilmente, lo fragmentario y salvaje que se ha producido en los años de la posguerra, ha sido tratado por él en forma muy singular» (citado en p. 328). Ya el mismo Eisler, en compañía de otro músico, Ernst Bloch, había señalado la contradicción flagrante —y, de algún modo, irresuelta— que ardía en el centro de la obra de Lukács como historiador y crítico de arte: el desprecio del presente en nombre de la revolución y la afirmación de un academicismo heredero del arte burgués en su etapa de plenitud, en nombre de la misma revolución.

En la nutrida secuencia del libro desfilan, a propósito de este tema axial, las polémicas de Lukács con intelectuales y artistas marxistas durante los años veinte y treinta, es decir, en pleno auge de las tentativas revolucionarias europeas, la construcción del colectivismo burocrático ruso y la política frentepopulista del PC en los países burgueses.

El filósofo húngaro alterna con nombres de fuste, como el citado Eisler, Bertolt Brecht y Anna Seghers, y con otros de menor brillo, como Gustav von Wangenheim, Friedrich Wolf y Johannes Becher. En todos los encuentros recurren los mismos temas: la función del escritor omnisciente (cuyo modelo es el novelista sistemático burgués del siglo XIX), que se dirige al todo como la verdad, armado de la ideología revolucionaria —el materialismo dialéctico—, que transformará el mundo y liberará a los hombres; la lucha contra la decadencia (o sea por la restauración de una cultura burguesa «sana», expresión de la burguesía como clase ascendiente y revolucionaria, a cuyo modelo ajustará el proletariado su conducta igualmente revolucionaria); el antifascismo del Frente Popular, cuya manifestación cultural es la unión de los escritores humanistas burgueses y los comunistas encuadrados en el partido; la necesidad de que el teatro produzca en el espectador una catarsis de cuño aristotélico, que le provea de una conciencia plena respecto a las relaciones sociales «reales» enmascaradas por la ideología de la clase dominante, etc.

Las aporías del pensamiento lukacsiano son insalvables y quedan bien al descubierto a través de las observaciones críticas que le hacen

los distintos polemistas de turno. En el fondo de sus construcciones había un burócrata en potencia que se ignoraba y el planteamiento del discurso artístico como alimentado por una verdad previa a todo juicio (la revolución comunista es la verdad de la historia y ya está formulada) es una incitación al dogmatismo regulado por las academias del Partido, o sea por las burocracias de la cultura oficial.

En las discusiones con los artistas que, como Brecht y Eisler, pretendieron encontrar una síntesis entre vanguardia estética y militancia revolucionaria, se advierte que Lukács tenía ante la vanguardia el horror del funcionario: la experimentación de resultado incierto podía alterar el contenido de las verdades formuladas y conclusas, de modo que tambaleara su carácter de verdades propiamente dichas y se desnudara su naturaleza de prejuicios (o sea conclusiones anteriores al juicio y exteriores a él).

Otra carencia en el discurso lukacsiano es su desdén por los aportes del psicoanálisis y la elaboración no consciente de la invención artística, sin la cual es imposible entender cómo se produce la obra de arte. Si bastara para ello con una buena formación política que permitiera «ver» la realidad de las relaciones sociales, y un aparato retórico tomado del arte clásico burgués, que permitiera «fraguar» aquellos contenidos en estos moldes, el arte sería sólo cuestión de paciencia constructiva, ajena al riesgo y, en última instancia, a la libertad inventiva.

No todas las objeciones a Lukács surgen de estas páginas, a veces amarilleadas por el tiempo y relegadas al carácter de mero documento, a veces aureoladas de un brillo perfectamente actual. Los contrincantes del húngaro, en ocasiones, tienen limitaciones simétricas. De todos modos, el hecho de que el texto provenga de un país del Este (Alemania Democrática), a pesar de las prevenciones del prólogo sobre la inexistencia del pluralismo dentro del marxismo (la verdad existe, sólo es posible explicarla y aplicarla), todo ello permite concluir que la producción intelectual allí no es tan monolítica como suponen los enemigos del sistema y, sobre todo, sus admiradores.

Otra utilidad del texto es desbrozar lo que de Lukács sigue vivo y lo que ha muerto con su circunstancia histórica: algunas páginas del maestro —la explicación de la historia del realismo y del naturalismo, la glosa de los clásicos de la dialéctica— son inexcusables para cualquiera que pretenda saber cómo se piensa a partir de modelos cerradamente desarrollados en el pretérito. En otros casos, en cambio —la dialéctica progreso-reacción, la oposición entre «salud» y «decadencia», que ni siquiera el propio Thomas Mann se hubiera ani-

mado a plantear en términos tan duros y candorosos— clama por el archivo. En definitiva, la revolución, si es que existe, es una empresa humana y no hay instancia infalible que la asegure en este ni en otro mundo. Cuando las burocracias, tomando el papel revelador de los cleros antiguos, se arrogan la facultad de eliminar la duda y el respeto por el error, lo más probable es que no haya, efectivamente, duda, pero tampoco proceso revolucionario.—*B. M.*

JORGE LUIS BORGES: *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán, Cátedra, Madrid, 1980, 251 pp.

La instauración de Borges como uno de los escritores más leídos en el mundo actual ha llevado sus textos a ediciones para uso escolar, como la presente. Es acertado espigar entre sus narraciones porque en ellas está lo mejor del escritor argentino y a la vez lo que más fácilmente puede llegar al alcance del lector desprevenido.

La selección de Barnatán cubre toda la obra narrativa de Borges, a partir de *Hombre de la esquina rosada,* prosa que, más allá del duro desdén que merece a su autor, ha gozado de una popularidad teatral, cinematográfica y televisiva acaso tan equívoca como su pintoresquismo de suburbio conjetural, síntesis del habla gauchesca y la prosa quevedesca.

Siguen luego piezas claves del hacedor porteño: *Pierre Ménard* (una de las meditaciones más agudas sobre la dialéctica de la lectura y la historicidad de la obra literaria, en pugna con los momentos de mayor arquetipismo borgiano), *Las ruinas circulares* (paradoja sobre la «irrealidad» de lo que sentimos como real), *El Aleph* y *La biblioteca de Babel* (kafkianos encuentros de la razón y el lenguaje ante la probable infinitud —por ende, irracional— del universo). Tal vez hicieran falta *Orbis Tertius* (la más significativa meditación borgiana sobre la obra de arte) y *La lotería en Babilonia,* que completaría aquella visión del universo como lo inabarcable y de todo orden como azaroso.

No se incluyen las difundidas obras de corte policial *(La muerte y la brújula, El jardín de los senderos que se bifurcan),* con buen criterio: estas ausencias no cuentan como tales. El lector puede, en cambio, comparar al Borges de los mejores momentos, que, seguramente, no es un narrador en sentido estricto, sino un meditador paradójico sobre los límites de la literatura heredada, con el Borges que ha intentado el cuento sobre concretos eventos humanos. Allí, fuera de *El evangelio según Marcos,* Borges ha tropezado con las limitacio-

nes de sus propias paradojas y ha dado piezas tan opinables como *Emma Zunz, Ulrike* o *La intrusa.* Paradoja de las paradojas borgianas, el escritor que sólo escribe para deleitar, según alguna de sus laberínticas confesiones, es, sobre todo, un autor de apólogos, de breves fábulas filosóficas.

La antología va precedida por un texto de Barnatán, dividido en breves capítulos, donde se sigue una posible biografía literaria de Borges. Ella comienza por la vida de sus fantasmas, sus antepasados militares y filósofos; sigue por el rastreo de su infancia en pos de símbolos perdurables (el jardín, el espejo, el tigre), luego con la formación literaria del joven Borges en Europa (creacionismo, ultraísmo, el descubrimiento de Cansinos), para examinar después las etapas de su producción y algunas orillas de su problemática política (Borges, antifascista y antiperonista).

Barnatán prefiere un Borges secreto. Borges de secta y de logia, que ha sido secuestrado por la industria cultural. Al rescatar el primero, lo hace con un fragor opuesto y simétrico al que celebra al Borges oficial. Todos los abordajes son válidos tratándose de una obra tan compleja y que ha coqueteado tanto contra las etiquetas rápidas y las categorías rígidas. Una obra que da cuenta, como documento sutil e imprescindible, de una clase que fundó la Argentina moderna y la dejó por la mitad, sobreviviendo como antepasado terrible, como arquetipo borroso, como eco.—*B. M.*

MARIANO AGUIRRE y ANA MONTES: *De Bolívar al Frente Sandinista. Antología del pensamiento antiimperialista latinoamericano.* Ediciones De la Torre, Madrid, 1979, 204 pp.

La palabra *antiimperialismo* tiene un uso generalmente retórico, o sea que se utiliza más para persuadir que para explicar. En el caso de este libro, que reúne textos de muy distinto carácter y de épocas variadas, la explicación contenida en el prólogo tiende a desbrozar los usos persuasivos y los descriptivos de la palabra citada. Así es como los antólogos resumen una posible historia de los imperialismos dominantes en América Latina —español, inglés, norteamericano y multinacional— para dar una definición del continente como esencialmente subordinado a poderes imperiales desde su agregación al mercado capitalista europeo a fines del siglo XV.

Frente a las distintas maneras de hegemonía imperial, América Latina genera unas respuestas que, si bien se dan como la constante

opuesta al primer término, no alcanzan a constituirse ni en doctrina ni en movimiento coherente. Hay antiimperialismos, pero no un antiimperialismo como tal. Acaso en el comienzo de la doctrina, con Bolívar, ya se haya acertado en la clave aún irresuelta del problema: el continente no podrá plantearse su situación en el mundo como una estructura de relativa autonomía mientras no formalice su unidad.

Los textos antologados son, en su mayoría, del siglo XX y los connota la lucha contra las injerencias norteamericanas, primero resueltamente militares, luego sofisticadas en tácticas más sutiles, como la asociación para el desarrollo desigual y combinado, el panamericanismo o la doctrina de los derechos humanos y la democracia restringida. También hay una vaga connotación historicista en estas posiciones, como enfatizando la autonomía histórica del continente y su derecho «natural» a erigirse en legislador de sus realidades. En ocasiones existe un disparo teórico de estas posiciones hacia categorías marxistas. El caso egregio es el del peruano José Carlos Mariátegui. En menor medida, el del argentino John William Cooke.

El discurso antiimperialista sigue distintos avatares: desde proclamas en congresos hasta estudios académicos, pasando por el panfleto sublevante y la correspondencia entre jefes. Esta variedad de fuentes y de niveles agiliza la lectura de la antología, que no pretende ser exhaustiva, ni siquiera ilustrativa, de todas las variables antiimperialistas, sino ejemplificadora de algunos momentos señalados en el prólogo. En este sentido, es acertado el corolario final, la necesidad de replantearse la lucha ante los resultados negativos de la guerrilla foquista, que no logra convertirse en guerra popular o se encierra en una coyuntura internacional desfavorable. De algún modo, estando planteada la cuestión hegemónica, toda reflexión sobre ella es abierta e inconclusa, y esta antología propone caminos para otras antologías. Toda meditación sobre la historia es una síntesis necesaria y provisoria, como los momentos de la historia misma.—*B. M.*

VLADIMIR PROPP: *Edipo a la luz del folklore*. Traducción de C. Caro López, Editorial Fundamentos, Madrid, 1980. 179 pp.

Del estudioso ruso Propp, Fundamentos ha dado a conocer ya su clásica *Morfología del cuento* y *Las raíces históricas del cuento*, así como su polémica con Lévi Strauss. El presente libro es la reunión colecticia de cuatro «estudios de etnografía histórico-cultural», como

el mismo Propp los subtitula: dos aproximaciones a temas folklóricos constantes (el árbol mágico y la pérdida o prohibición de la risa), el tabú del incesto y una recapitulación teórica sobre la definición misma del folklore.

En su método de estudio, el autor sale de su etapa formalista clásica, aprovechando la lectura estructural para insertar los cuentos folklóricos en distintas etapas de la formación social, sobremanera el paso de la economía agraria y matriarcalista a la economía urbana, artesanal y patriarcalista. Las fuentes examinadas son de amplia variedad, pues comparan las constantes temáticas y los mitos subyacentes a narraciones recopiladas en los medios campesinos rusos, las islas de Oceanía, las tribus indígenas americanas y africanas, etc.

Ciertas recurrencias hacen pensar en bases culturales comunes a distintas organizaciones sociales, matizadas por el espacio y la peculiaridad económico-social de cada una. El mito del árbol por medio del cual los muertos vuelven a vivir, la metonimia risa-vida o el horror al incesto cuentan entre tales recurrencias. Desde luego, la apelación a Freud es de rigor, pero no puede hacerla un científico que trabaja actualmente en el mundo comunista. Sólo al final, Propp acude a un pasaje de Marx, donde se admite la existencia del inconsciente, y propone, como a partir del blanco último del libro, una vía hermenéutica diversa.

De subido interés teórico es la definición intentada, sobre criterios sociológicos, del fenómeno folklórico, materia de tantas aproximaciones vagas o inconsistentes. «Se entiende por folklore —dice el autor en página 147— las creaciones de los grupos sociales inferiores de todos los pueblos, sea cual fuere el grado de desarrollo en que se hallan. Respecto a los pueblos anteriores a la división en clases, se entiende por folklore todo el conjunto de sus creaciones.»

A partir de estas precisiones, Propp connota operativamente lo folklórico: la posesión de una poética propia (distinta de la poética literaria institucional), la carencia normal de autor, su origen y transformación autónomos de la voluntad humana (o sea, el ser estructura inconsciente), su fuente inmemorial en prácticas rituales, su difusión oral, su mutabilidad (frente a la inmutabilidad de los textos literarios institucionales). La tarea del folklorólogo es recopilar las fuentes y dar con las leyes que rigen el desarrollo de lo folklórico, dado que no se puede aquí apelar, como en el caso de la literatura, a códigos retóricos expresos, a doctrinas manifiestas o a glosas.

El texto de Propp, aparte de documentar su evolución intelectual y su enriquecimiento de matices, es de la mayor utilidad para el estu-

dioso de ambas materias: el folklore y la literatura. También es de aprovechamiento indirecto para el antropólogo y aun el sociólogo de la cultura. Y, por fin, al contener la relación de tantas historias populares, es un texto divertido como lo que el folklore no es, pero puede llegar a ser: literatura.—*B. M.*

SANTIAGO RIOPEREZ Y MILA: *Azorín íntegro.* Biblioteca Nueva, Madrid, 1979, 749 pp.

El autor de este exhaustivo texto se ha propuesto componer una biografía literaria de Azorín, rastreando su anécdota vital y documentándola en páginas del escritor levantino. Ardua tarea, si se piensa en lo extenso de ambos campos: la existencia nonagenaria y la incansable pluma periodística, literaria y teatral de Azorín.

Riopérez es un especialista en el tema, conoce y tiene clasificada toda la información posible sobre el maestro de Monóvar y ha llegado a tratarlo con la frecuencia imaginable en los últimos años de su vida. Dispone a la vez de un repertorio iconográfico (sobre todo en fotografías) como para seguir el curso textual de la trayectoria azoriniana con elementos gráficos que la ilustren.

El resultado es un *corpus* de Azorín de una dimensión hasta ahora inédita y a la vez una suerte de antología temáticamente ordenada de la obra glosada. Es casi un Azorín día por día, reconstruido en sus mínimos detalles, citado y comentado, textual e intertextual, no evitado en ninguno de los vulgares primores en que fue especialista al decir de Ortega.

Pasan ante el lector los distintos Azorines históricos: el joven libertario e iconoclasta de los comienzos, aun sin el seudónimo que se convertiría en su nombre auténtico; el meditador e impulsivo protagonista del 98, compañero de los jóvenes Maeztu y Baroja, continuador del regeneracionismo y crítico de la España canovista; el Azorín clásico y más extendido, refugiado en su casticismo castellano, fugitivo de la historia, hipnotizado por la inmovilidad de las viejas ciudades muertas y los campos yermos; Azorín solitario entre cosas difuntas y paisajes solitarios.

En torno al escritor pasa la España, igualmente variable y sucesiva, de las distintas etapas que cubren desde el desastre hasta el franquismo, una España que, en relación a Azorín, pasa de la heterodoxia al conservatismo, de la oposición intelectual fragorosa y agresiva a la ironía dulce e indulgente.

El libro de Riopérez es el «todo Azorín», el «Azorín posible», monumento documental estructurado y desarrollado, con devoción, sin desmayo y de consulta obligada para quien quiera imponerse de cualquier dato relativo al prosista de Monóvar.—*B. M.*

DIEGO MARTINEZ TORRON: *La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro.* Edicios do Castro, La Coruña, 1980, 179 pp.

La literatura española, de hegemonía castellana, según el tópico, es inclinada al realismo y pobre en expresiones de la llamada «literatura fantástica». En oposición a ella, la gallega propondría un tesoro de memoria colectiva, poblado de elementos paracristianos, y una ecología propicia a la ambigüedad de los paisajes brumosos, en brusca oposición con la limpidez y la obviedad de la meseta.

Torrón aborda, desde esta doble perspectiva, el juego de lo fantástico en Cunqueiro. Para ello parte de un esquema teórico en gran medida basado en Todorov, quien ha intentado fijar el resbaladizo campo de lo fantástico por medio de un sentimiento de hesitación ante lo sobrenatural.

La literatura «fantástica» (aproximadamente, la que registra una legalidad distinta a la del mundo empírico) es reivindicada por Torrón como aquella más propicia a una catarsis en libertad, dado que no debe ajustarse a un previo esquema de verosimilitud sometido a las pautas de lo «real». El espacio de la narrativa cunqueiriana sería el que se forma al intersectarse estos componentes fantásticos con una definición lúdica de la propia fantasía y el aporte, sobre todo nominal, de ciertos personajes míticos, de corte caballeresco, tomados de sagas nórdicas o de la Leyenda Dorada.

«En definitiva, es un sueño propio, que recrea todos los mitos de su antojo privado, de una manera personal. Es el mundo personal de un soñador bromista», sintetiza el autor en página 52.

Quien dice juego dice, de nuevo, libertad, o sea autonomía de reglas (la «regla del juego») por oposición a trabajo, heteronomía de reglas, actividad bajo normas impuestas desde fuera. De algún modo, un doble ensayo de liberación respecto a los moldes del hegemónico realismo antes aludido. O la búsqueda de una realidad más profunda que la empírica, como se busca la roca firme del lecho hundiéndose en el agua del mar (la metáfora es de Baroja). Héroes y mitos, repetidos ancestralmente por hombres «reales», constituyen esta suerte de suelo inamovible de la imaginación colectiva, que algunos escritores, armados de una técnica moderna, utilizan con provecho.

A partir de estos supuestos, Torrón examina algunos procedimientos narrativos y de estilo (sobremanera la ironía) que pone en juego Cunqueiro para resolver su síntesis entre modernidad y tradición mitológica. En resumen, el estudio es tanto un examen de una obra particular, como una meditación pormenorizada sobre diversas categorías literarias generales.—*BLAS MATAMORO. (Ocaña, número 209, 14 B, MADRID-24)*

INDICES DEL TERCER TRIMESTRE DE 1980

NUMERO 361/62 (JULIO-AGOSTO 1980)

Páginas

HOMENAJE A QUEVEDO EN SU IV CENTENARIO (1580-1980)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Cubierta: Alejandrina.

NUMERO 363 (SEPTIEMBRE 1980)

Cubierta: AGUIRRE.